Astra 55

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ianuarie 1973

1

18950.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

18950.

Mult iubite tovarăşe NICOLAE CEAUŞESCU

Compozitorii şi muzicologii din Republica Socialistă România vă exprimă sentimentele lor cele mai profunde de dragoste şi respect şi vă felicită din toată inima cu prilejul împlinirii a 55 de ani de viaţă.

În persoana Domniei Voastre, mult stimate Tovarăşe Secretar General, muzicienii români, împreună cu întregul nostru popor, vedem întruchipate cele mai nobile calităţi de patriotism militant, de spirit internaţionalist, de umanism socialist, chezăşie a înfloririi continue a României Socialiste, a ridicării prestigiului ei în lume, a promovării ideilor de pace şi colaborare între popoare.

În strădania noastră de a contribui la îmbogăţirea patrimoniului muzicii româneşti cu creaţii de toate genurile, pătrunse de patosul muncii constructive a poporului, am simţit grija Dumneavoastră permanentă, îndemnurile şi înaltul sprijin acordat activităţii noastre. Prezenţa Dumneavoastră în mijlocul nostru, chemările adresate nouă de a cînta cu entuziasm omul de azi, făuritor al unei vieţi noi, luminoase, au găsit şi vor găsi un ecou adînc în inima şi în conştiinţa noastră.

Odată cu cele mai călduroase urări de sănătate şi de viaţă lungă, de noi şi strălucitoare succese în activitatea pe care o desfăşuraţi în fruntea Partidului şi Statului, vă asigurăm, mult iubite Tovarăşe Nicolae Ceauşescu, de neţărmuritul nostru devotament în opera de înfăptuire a programului măreţ stabilit de Partidul Comunist Român pentru propăşirea multilaterală a României Socialiste, pentru continua dezvoltare materială şi spirituală a poporului român.

UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Mult stimate şi iubite tovarăşe NICOLAE CEAUŞESCU

La împlinirea a 55 de ani de viaţă şi 40 de ani de activitate în slujba celor mai înalte şi nobile idealuri ale poporului nostru, compozitorii, muzicologii, toţi muzicienii din România Vă urăm din inimă „La mulţi ani" cu sănătate deplină, cu aceeaşi putere de muncă, cu aceleaşi largi orizonturi şi prodigioase realizări, cu aceeaşi bunătate şi omenie cu care Vă împliniţi destinul istoric.

Trebuie să-mi mărturisesc cu această ocazie emoţia dar în acelaşi timp satisfacţia şi bucuria că trăiesc aceste zile pline alături de întregul nostru popor care participă cu atîta entuziasm şi atîta dragoste la sărbătorirea aniversării Dumneavoastră.

Omagiul fierbinte care Vi se aduce cu această ocazie reprezintă prinosul de respect şi de recunoştinţă pentru cel mai bun dintre noi, pentru cel mai iubit fiu al poporului nostru, pentru omul cu largă viziune internaţională, pentru ctitorul României Socialiste, pentru ctitorul culturii noastre noi, pentru prietenul, sfătuitorul şi îndrumătorul artiştilor.

Mă simt mîndru că în această împrejurare însorită pot să ridic paharul, în numele colegilor mei — muzicienii români, pentru sănătatea, pentru fericirea Dumneavoastră şi a familiei Dumneavoastră.

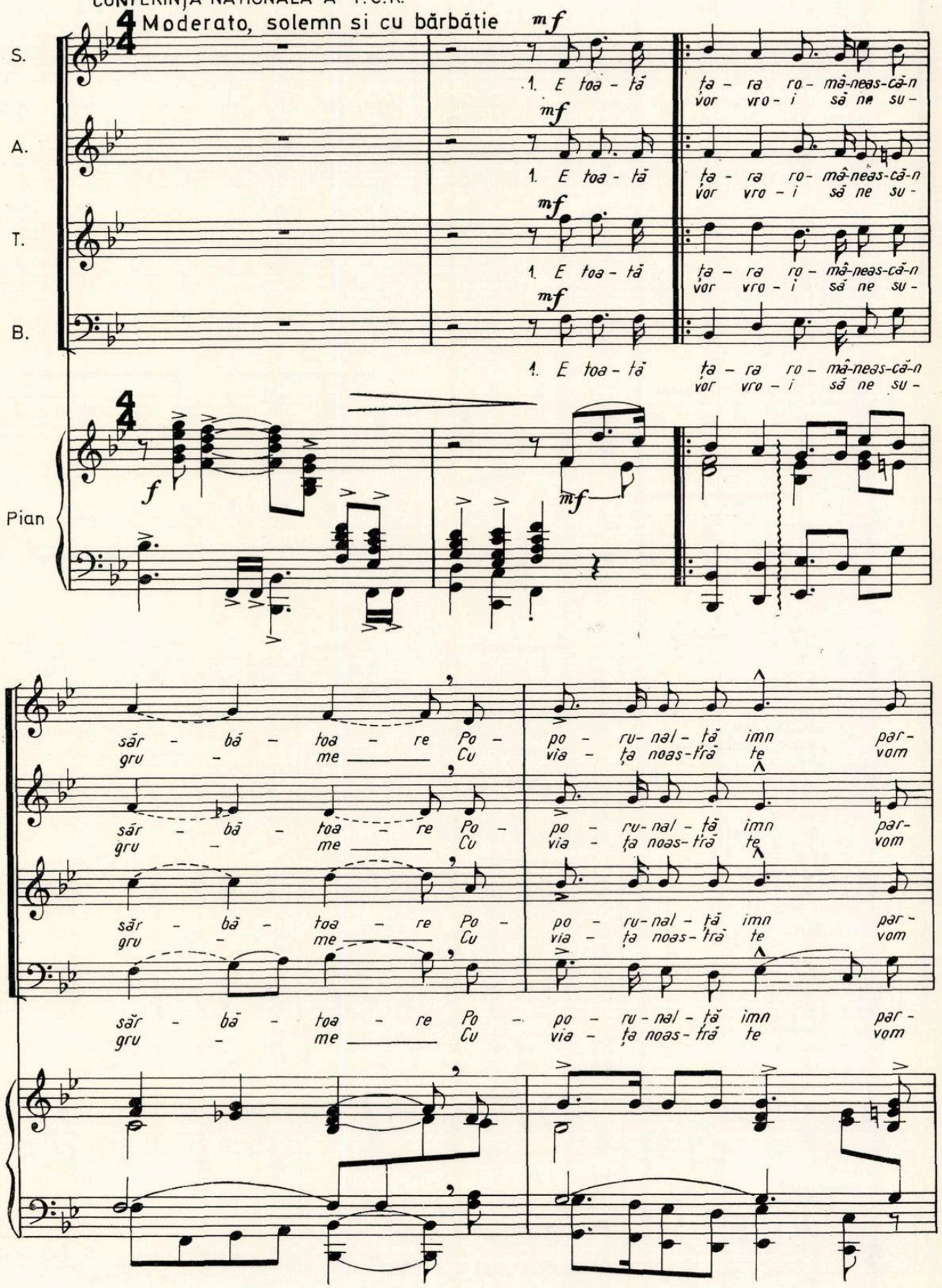
Să trăiţi întru mulţi ani !

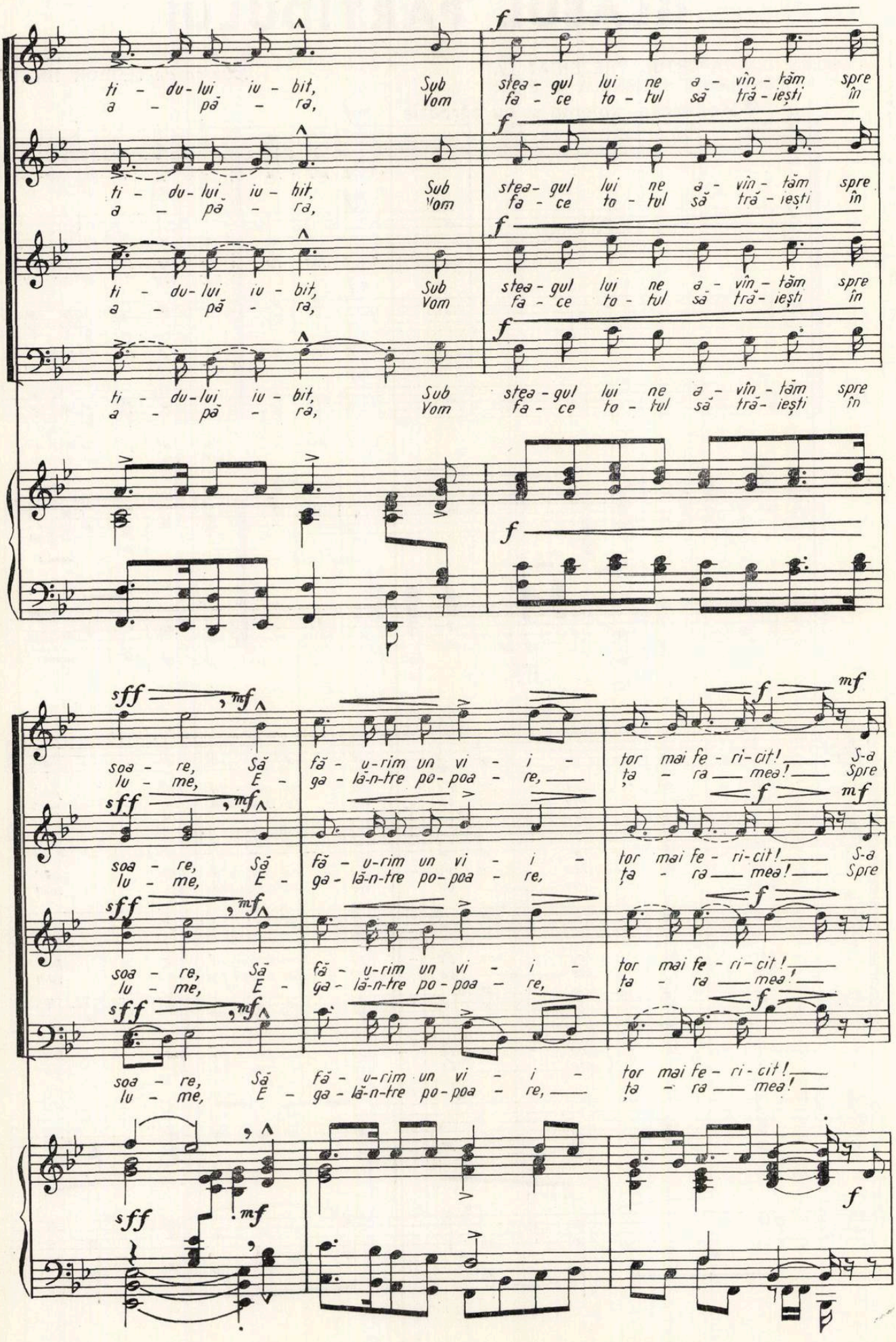
Ion DUMITRESCU

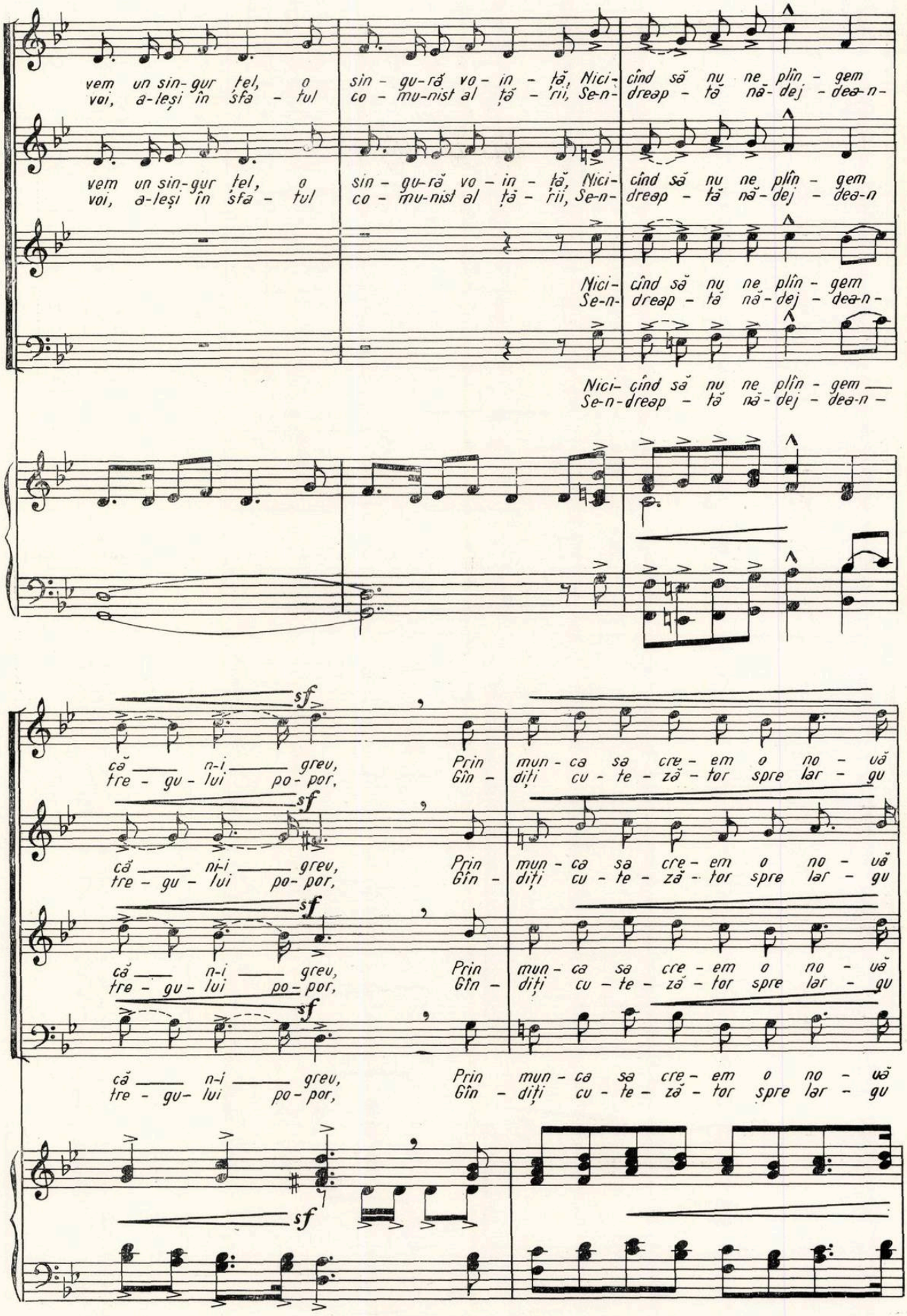
GLASUL PARTIDULUI

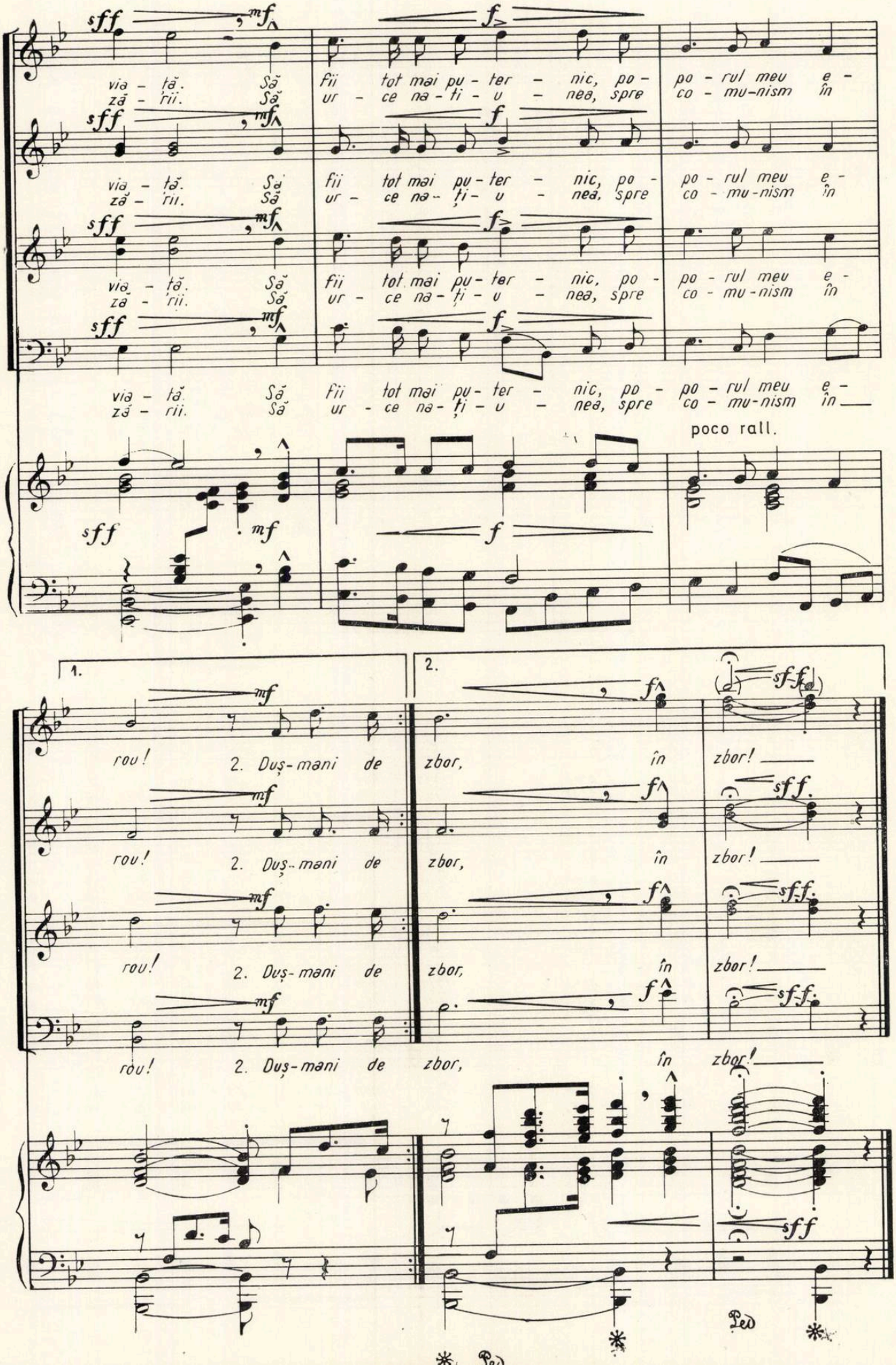
Versurile: DIN RAPORTUL PREZENTAT LA CONFERINȚA NAȚIONALĂ A P.C.R.

Muzica de TEODOR BRATU




ti - du - lui iu - bit, Sub stea - gul lui ne a - vîn - tăm spre
a - pă - ra, Vom fa - ce to - tul să tră - iești în
ti - du - lui iu - bit, Sub stea - gul lui ne a - vîn - tăm spre
a - pă - ra, Vom fa - ce to - tul să tră - iești în
ti - du - lui iu - bit, Sub stea - gul lui ne a - vîn - tăm spre
a - pă - ra, Vom fa - ce to - tul să tră - iești în
ti - du - lui iu - bit, Sub stea - gul lui ne a - vîn - tăm spre
a - pă - ra, Vom fa - ce to - tul să tră - iești în
soa - re, Să fă - u-rim un vi - i - tor mai fe - ri - cit! S-a
lu - me, E - ga - lă-n-tre po - poa - re, ța - ra mea! Spre
soa - re, Să fă - u-rim un vi - i - tor mai fe - ri - cit! S-a
lu - me, E - ga - lă-n-tre po - poa - re, ța - ra mea! Spre
soa - re, Să fă - u-rim un vi - i - tor mai fe - ri - cit!
lu - me, E - ga - lă-n-tre po - poa - re, ța - ra mea!
soa - re, Să fă - u-rim un vi - i - tor mai fe - ri - cit!
lu - me, E - ga - lă-n-tre po - poa - re, ța - ra mea!


vem un sin-gur țel, o sin-gu-ră vo-in-ță, Nici-cînd să nu ne plîn-gem
voi, a-leși în sfa-tul co-mu-nist al ță-rii, Se-n-dreap-tă nă-dej-dea-n-
vem un sin-gur țel, o sin-gu-ră vo-in-ță, Nici-cînd să nu ne plîn-gem
voi, a-leși în sfa-tul co-mu-nist al ță-rii, Se-n-dreap-tă nă-dej-dea-n
Nici-cînd să nu ne plîn-gem
Se-n-dreap-tă nă-dej-dea-n
Nici-cînd să nu ne plîn-gem
Se-n-dreap-tă nă-dej-dea-n
sf
că n-i greu, Prin mun-ca sa cre-em o no-uă
tre-gu-lui po-por, Gîn-diți cu-te-ză-tor spre lar-gu
sf
că n-i greu, Prin mun-ca sa cre-em o no-uă
tre-gu-lui po-por, Gîn-diți cu-te-ză-tor spre lar-gu
sf
că n-i greu, Prin mun-ca sa cre-em o no-uă
tre-gu-lui po-por, Gîn-diți cu-te-ză-tor spre lar-gu
sf
că n-i greu, Prin mun-ca sa cre-em o no-uă
tre-gu-lui po-por, Gîn-diți cu-te-ză-tor spre lar-gu
sf
sf


via - ță. Să fii tot mai pu - ter - nic, po - po - rul meu e -
ză - rii. Să ur - ce na - ți - u - nea, spre co - mu - nism în
poco rall.
1.
2.
rou! 2. Duș - mani de zbor, în zbor!
Ped

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 1 (242) ianuarie 1973

ASPECTE ALE MIŞCĂRII MUZICALE DE AMATORI ÎN ANII REPUBLICII

Poporul nostru, înzestrat cu deosebite calităţi artistice, receptiv la complexitatea fenomenelor de viaţă şi-a făurit de-a lungul veacurilor o cultură proprie, o artă specifică de o bogăţie şi varietate remarcabile. Comoara muzicii populare, adunată cu trudă şi entuziasm, a constituit multă vreme singura formă de manifestare artistică muzicală, de exprimare a sentimentelor şi năzuinţelor neamului. Artiştii populari au fost *amatori*. La început a existat amatorismul, obîrşia oricărei manifestări profesionale de mai tîrziu. Iar după apariţia profesionalismului muzical, în veacul trecut, mişcarea de amatori a continuat să subziste în paralel, sub forme variate, continuînd pînă în zilele noastre frumoasa ei tradiţie.

Încă din secolul XIX, multe personalităţi muzicale de seamă, intuind rolul deosebit al mişcării de amatori în viaţa artistică a ţării şi-au pus tot talentul şi puterea lor de muncă în slujba conturării şi îmbogăţirii acestei tradiţii. Este cunoscută activitatea deosebită a lui Porumbescu în Bucovina, cea a lui Musicescu în Moldova, sau a lui Vidu în Banat, cea a lui Kiriac în Muntenia, a lui Mureşianu şi Dima în Ardeal etc. etc. De numele acestor clasici ai muzicii noastre se leagă înfiinţarea şi înflorirea unor renumite asociaţii culturale ca : *Arboroasa* în Bucovina, *Corul mitropolitan* din Iaşi, *Corul plugarilor din Chizătău, Reuniunile de cîntări* din Lugoj, Braşov, Sibiu, T. Severin, societăţile corale *Carmen* şi *Cîntarea României* din Bucureşti ş.a.

Tradiţia corală şi muzicală, în general, e preluată şi îmbogăţită de numeroşi dirijori — în mare parte amatori ei înşişi — şi primele decenii ale secolului nostru asistă la înfiinţarea unor noi coruri, fanfare, orchestre, pe lîngă unele cămine culturale săteşti sau atenee populare orăşeneşti, la organizarea unor concursuri de interpretare sau cursuri de pregătire pentru dirijori, într-un cuvînt, la constituirea acelui fundament cultural-artistic românesc, pe care avea să se clădească ulterior întregul edificiu al mişcării muzicale de amatori din România.

După eliberarea ţării, mişcarea de amatori, preluînd bunele tradiţii menţionate, capătă o nouă semnificaţie. Ea devine în viaţa culturală a poporului nostru unul din fenomenele generalizate, absolut şi obiectiv necesare, ale activităţii spirituale a oamenilor muncii. Încadrată în complexul revoluţiei culturale, mişcarea muzicală de amatori, ca parte componentă a activităţii cultural-educative de masă, îşi aduce contribuţia substanţială la mobilizarea şi educarea oamenilor muncii în spiritul unei înalte conştiinţe socialiste, la dezvoltarea sentimentului patriotic, la cultivarea gustului estetic, la conturarea personalităţii multilaterale a omului contemporan.

În ultimul pătrar de veac, activitatea cultural-educativă de masă, desfăşurată în mod organizat sub auspiciile unui mare număr de instituţii, a înregistrat succese remarcabile, scoţînd la iveală talente autentice şi ridicînd arta muzicală de amatori pe culmi nebănuite.

În anii republicii, mişcarea muzicală de amatori şi-a cîştigat un loc de seamă în actualitatea muzicală contemporană românească, prin rolul ei special în ansamblul vieţii artistice a ţării, prin conturarea unui drum propriu, care reflectă robusteţea mişcării, fără a exclude legăturile ei firesti cu profesionalismul şi prin cuprinderea în sfera ei şi a interpretării, a creaţiei muzicale şi a unor forme de învăţămînt muzical, în toate genurile muzicale. Dintre aceste trei aspecte esenţiale, în mişcarea de amatori cea mai mare pondere o are desigur interpretarea. Sute de mii de interpreţi amatori sînt cuprinşi în cele peste 25.000 de formaţii muzicale, existente la ora actuală în ţara noastră. Acestea pot fi : coruri mixte sau pe voci egale, sau de cameră, orchestre de muzică populară sau uşoară, orchestre de mandoline, orchestre simfonice şi de cameră, fan-

fare, ansambluri folclorice, brigăzi artistice de agitație și, mai recent, colective de operă, operetă și estradă, care aparțin la sate celor 6.000 de cămine culturale, sau nenumăratelor cooperative meșteșugărești și organizații sindicale, iar la orașe celor 170 de case de cultură, cluburilor sindicale sau studențești, liceelor, unităților culturale din armată etc.

Activitatea vastă a tuturor acestor instituții este patronată și sprijinită direct, moral și material, de *Uniunea Generală a Sindicatelor din R. S. România*, de *Consiliul Național al Organizației Pionierilor*, de *Uniunea Tineretului Comunist*, *Uniunea națională a Cooperativelor Agricole de Producție, UCECOM*, în fine, de *Ministerul Învățămîntului* și în general de toate instituțiile muzicale, în frunte cu *Uniunea Compozitorilor*, și de toți factorii de educație muzicală cu caracter de masă. Responsabilitatea directă însă a activității de amatori revine *Centrului de Îndrumare a Creației Populare și a mișcării Artistice de Masă* (cunoscut pînă de curînd sub numele de *Casa Centrală a Creației Populare*) care, prin cele 40 de centre județene, își exercită rolul coordonator pe întreg teritoriul țării. *Centrul de Îndrumare* din București este la rîndul său sprijinit de *Direcția cultural-educativă de masă din Consiliul Culturii și Educației Socialiste*. Permanența personalului salariat e asigurată de organizațiile sindicale și de stat, iar sprijinul moral de activitatea voluntară a intelectualilor profesioniști.

Centrul de Îndrumare se ocupă și de editarea unor publicații, monografii sau culegeri muzicale destinate formațiilor de amatori, sau inițiază concursuri de creație pentru a stimula pe compozitorii profesioniști în sprijinirea mișcării muzicale de masă. Tot centrul organizează diferite cursuri de pregătire și perfecționare pentru dirijorii formațiilor de amatori și îndrumă direct activitatea celor 30 de *Școli Populare de Artă* existente în prezent. Aceste școli, cunoscute prin activitatea lor remarcabilă, sînt pepiniere de artiști amatori cultivați, care ajung adesea foarte aproape de nivelul profesioniștilor. Muzica, alături de teatru, pictură și coregrafie, cuprinde cursuri de 2—5 ani de canto și instrumente, abordînd toate genurile. E interesant și semnificativ faptul că absolvenții acestor școli își continuă de cele mai multe ori activitatea artistică în formațiile de amatori ale întreprinderii unde lucrează, sau la brigăzile artistice de agitație — forme active ale muncii politice de masă — existente pe lîngă case de cultură, cămine culturale sau cluburi. Și pentru că am vorbit despre formele de învățămînt neprofesional legate de mișcarea de amatori, trebuie să menționăm și secțiile muzicale ale *Universităților Populare*, care reprezintă o importantă realizare românească originală, de nivel oarecum academic, aflată sub directa îndrumare a *Consiliului Culturii și Educației Socialiste*.

Iată cît de cuprinzătoare este aria de manifestare a mișcării de amatori și cît de minuțioasă și judicioasă este organizarea ei.

Analizînd genurile muzicale abordate de mișcarea de amatori, se poate constata că folclorul ocupă cea mai mare suprafață. În condițiile civilizației moderne, mișcării de amatori îi revine misiunea foarte importantă de a valorifica și a asigura conservarea vie a creației populare. Aceasta nu împiedică fenomenul interferenței cu arta cultă, consecință logică a dezvoltării gustului maselor pentru formele cele mai evoluate ale artei și a unei tendințe generale de citadinizare. Așa cum se remarcă în materialele de analiză a activității formațiilor de amatori ale *Centrului de Îndrumare* din București, „amatorismul artistic este azi o sinteză modernă, specifică contemporaneității socialiste, între creația artistică populară, tradițional folclorică și cea cultă".

O modalitate foarte apreciată și eficientă de stimulare a activității de amatori o constituie concursurile artistice. Organizate periodic, la diferite ocazii festive, începînd din anul 1949, aceste competiții au scos în evidență realizările deosebite ale diverselor formații, dar și unele aspecte negative, a căror analizare a arătat Centrului de Îndrumare în ce direcție trebuie să-și îndrepte atenția mai mult. Al 10-lea concurs al formațiilor muzicale de amatori, intitulat *Omagiu Partidului*, a fost dedicat, împreună cu alte competiții artistice republicane, *Semicentenarului Partidului Comunist Român*. Desfășurat din noiembrie 1970 și pînă în mai 1971, acest ultim concurs a cuprins trei etape : prima — cu caracter de masă, a doua — județeană, eliminatorie și a treia — finală, dotată cu peste 600 de premii.

Cu această ocazie au fost antrenate 4.500 formații vocale și instrumentale, 10.000 soliști și 100.000 de interpreți de toate vîrstele, români și de alte naționalități, care au demonstrat un nivel superior celor nouă concursuri anterioare. S-au constatat, printre altele, creșterea numărului formațiilor și a calității interpretării, preocuparea pentru păstrarea specificului regional — cu tendința de valorificare a unor genuri populare vechi, dar adesea în dauna folclorului nou — un oarecare regres în activitatea colectivelor de operă, operetă, orchestră simfonică, un nivel calitativ crescut al formațiilor corale, o dată însă cu scăderea numărului lor, o insuficientă promovare a repertoriului românesc de muzică ușoară, necesitatea unei colaborări mai substanțiale cu radioteleviziunea și cu alte instituții muzicale etc. Nu avem spațiul necesar pentru a comenta toate aceste aspecte pe larg, dar nu putem trece peste constatarea unei anumite stagnări în domeniul mișcării corale. Corul, în forma tradițională cu o veche și remarcabilă tradiție în țara noastră, a fost totdeauna una dintre cele mai puternice forme de exprimare artistică colectivă. Este normal, așadar, să ur-

mărim cu mare grijă evoluția formațiilor corale. În ultimul timp, se remarcă, însă, o reînviorare a acestei tradiții.

Este firesc ca o activitate atît de complexă să aibă în evoluția ei și unele sinuozități. Aceasta însă nu afectează sensul ei general ascendent. Mișcarea muzicală de amatori, cu care ne putem mîndri astăzi și pe plan internațional (în anul 1970, de exemplu, au fost invitate în străinătate 35 de ansambluri) este mai viabilă ca niciodată. Modificîndu-și amploarea și formele în funcție de evoluția societății, ea merge către o aprofundare calitativă care îi deschide mari perspective de viitor.

Revenind, în încheierea succintei noastre prezentări, la definirea noțiunii de „amator" de la început, să reținem diversitatea și amploarea fenomenului pe care îl reprezintă mișcarea muzicală de amatori și ampla lui rezonanță socială. Totodată să ne amintim unul din elementele care constituie adesea motorul tuturor realizărilor : entuziasmul. Să nu uităm că în țara noastră sînt sute de mii de oameni care, după orele de muncă, se consacră unei activități artistico-muzicale cu tot sincerul și nobilul entuziasm de care sînt capabili, detașați complet de orice interes material. Să ne întrebăm apoi dacă noi, profesioniștii muzicali, nu avem și noi cumva, ceva de învățat de la amatori, poate tocmai la capitolul *entuziasm* ? Să zăbovim puțin, la capătul goanei noastre zilnice și să medităm...

GRIGORE BARGĂUANU

CREAȚII

„Balada lui Iancu" pentru cor mixt de Doru Popovici

Contemporaneitatea românească a înălțat de curînd gesturi de cinstire centenară celui care a rămas în legendă ca marele Crai al munților. *UNESCO* a oficiat de asemenea prin calendarul său, la data de 10 septembrie 1972, prăznuirea lui Avram Iancu, recunoscînd anvergura internațională a personalității eroului contopit cu interesele vitale ale poporului, cu idealurile înaintate ale timpului său.

Letopisețul românesc al zilelor noastre a surprins la rîndul său într-o nouă sensibilitate și frumusețe, figura luminoasă a lui Iancu.

Muzica a omagiat și ea, fiind prezentă la marea sărbătorire : din împletirea inspiratelor versuri pline de nobilă expresivitate și arhaism evocator ale poetei Domnica Filimon, cu lumea sonoră a compozitorului Doru Popovici, s-a născut *Balada lui Iancu.*

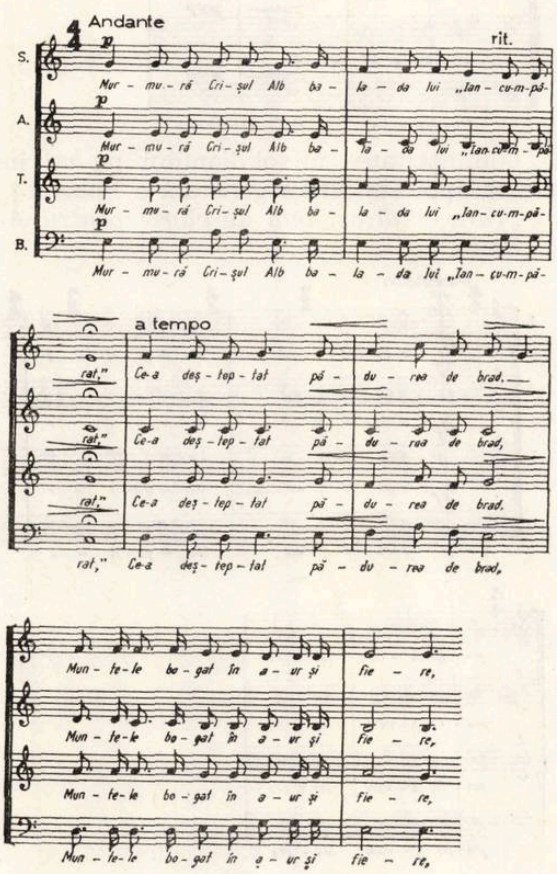
Măiestria și rafinamentul autorului în domeniul muzicii corale (fără a omite de asemenea, genul liedului sau vocal-simfonic) au fost de mult recunoscute.

Investigînd muzica corală a lui Doru Popovici putem observa în evoluție, două direcții, distincte și paralele : pe de o parte sinteza serial-modală *(Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga, Omagiu lui Eminescu,* etc.), iar pe de altă parte modalismul diatonic, bazat pe game populare, naturale, nealterate cromatic *(Țara mea dragă, Codrule cu frunza lată,* etc.). În această categorie din urmă se înscrie și *Balada lui Iancu.*

Schematic, structura formei arhitecturale a lucrării poate fi reprezentată astfel :

A — B — C — Av și Final

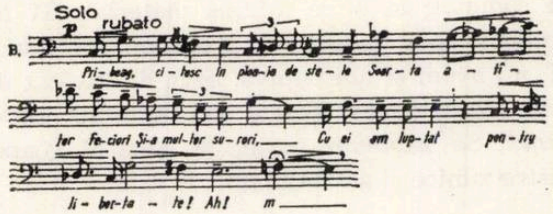
Dominant în secțiunea *A* este jocul frecvent de cadențe în mi frigic. Imposibilitatea reproducerii integrale, ne determină să dăm următorul fragment :



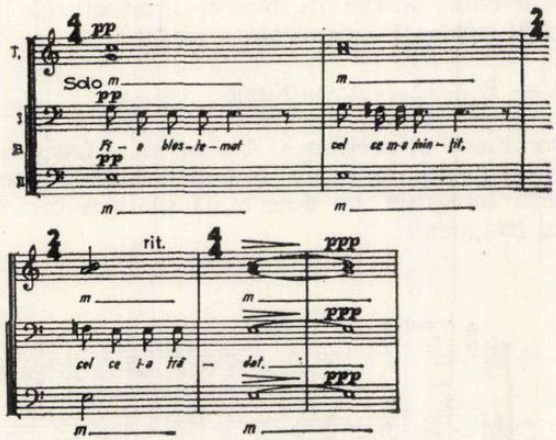
Secțiunea următoare *(B)* — debutînd cu solo de alto și continuînd apoi cu corul de femei — bazată pe versurile :

„Vorbește, împărat al munților,
Tu, glas răscolitor,
Vorbește despre înalta ta faptă ce-a rodit în Istorie".

pregătește cel de al treilea moment *(C)*, recitativul în stil parlando-rubato cu profil modal mai cromatic al basului solo :

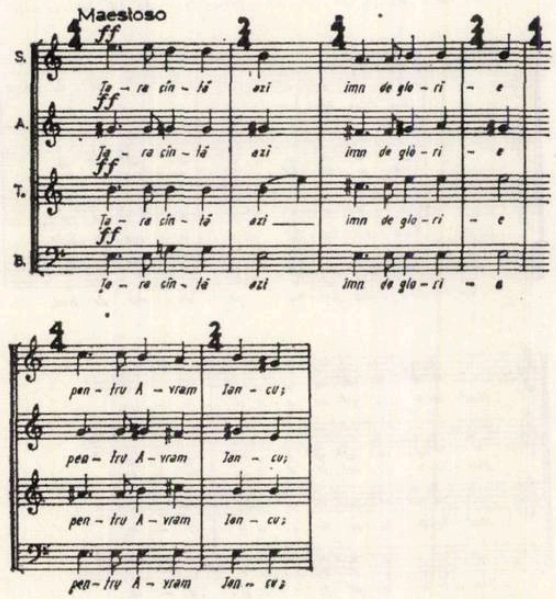


Spre sfîrșitul reluării variate *(Av)* a primei secțiuni *(Andante, primo tempo)*, pe fondul armonic al tenorilor și bașilor, în nuanțe scăzute, auzim cutremurătorul blestem al lui Iancu :

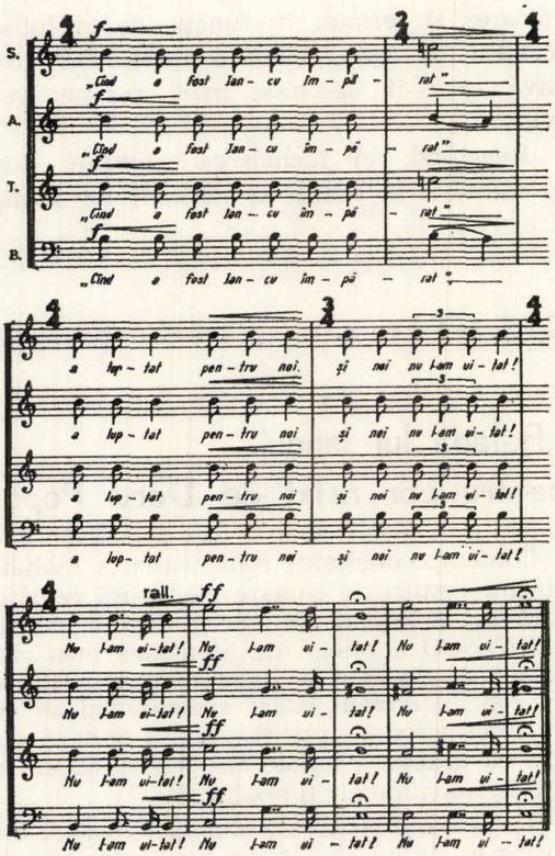


Luminozitatea mixolidianului pe *mi* înseninează apoi atmosfera generală a Baladei :

„Țara cîntă azi imn de glorie pentru Avram Iancu"



Unisonuri corale, alternînd scriiturii armonice, converg spre punctul culminant, apoteotic al lucrării, în care preamărirea legendarei figuri a Țării Moților și a neamului românesc, amintirea veșnic vie a Craiului munților, capătă accente maiestuoase triumfale.



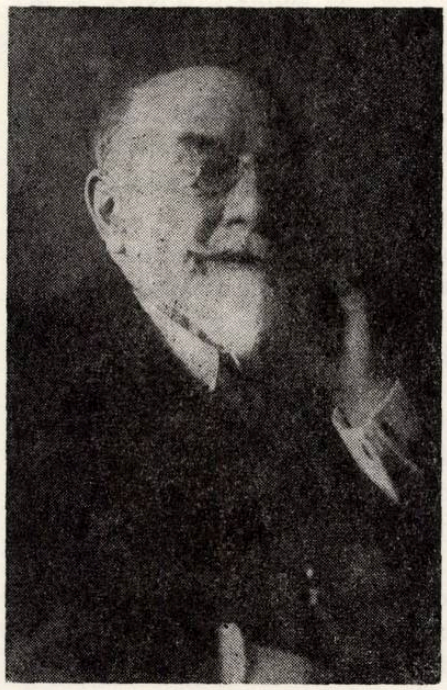
Fuziunea muzicii cu versul, frumusețea și simplitatea melodico-armonică, varietatea metro-ritmică, suplețea scriiturii realizată atît prin detașarea unor momente solistice cît și prin alternarea diverselor compartimente corale, constituie cîteva doar dintre caracteristicile demne de subliniat ale *Baladei lui Iancu* pentru cor mixt de Doru Popovici.

Pentru grafica coperților semnată de Teodor Bogoi, precum și pentru remarcabilele condiții în care a apărut partitura, adresăm sincerele noastre felicitări Editurii Muzicale.

GRIGORE NICA

Gheorghe Dima
—aspecte ale creaţiei de lied—

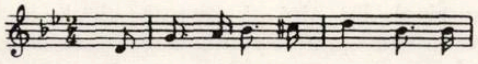
O privire asupra operei creatoare a lui Gheorghe Dima, în vederea valorificării cît mai complete a creaţiilor sale, ne va impune să ne referim în primul rînd la acele lucrări care definesc cel mai bine personalitatea sa artistică, după părerea noastră acelea în care pătrunderea factorilor stilistici proprii melosului românesc constituie trăsătura dominantă.



În prima etapă s-ar încadra ciclul *Trompeter von Säckingen*, început încă în timpul petrecut la conservatorul din Leipzig şi continuat în ţară după 1880, cuprinzînd 8 lieduri pe textele poetului german Viktor von Schäffel. (Ciclul cuprinde: *Cînd te-am văzut întîia oară, I şi II, O, nu-ţi întoarce faţa ta, În viaţă lucrurile sînt rău orînduite, Te iubesc, o, Margareta, Ca un lac cumplit, năvalnic, Prea marea-mi fericire, Cînd te voi uita).* Aceste lieduri, cu trăsături de stil proprii romantismului german, se remarcă prin linia melodică în general simplă, strîns legată de text şi care se sprijină pe un acompaniament din care se degajă un dramatism intens. S-ar putea spune că la Gheorghe Dima inspiraţia se materializează în primul rînd în acompaniament, melodia rămînînd de cele mai multe ori un fel de pretext, întotdeauna identificîndu-se cu textul. În realizarea tensiunii dramatice, viu colorată armonic şi cu inspirate formule contrapunctice, Gheorghe Dima se dovedeşte a fi un maestru la nivelul contemporanilor săi. Acest ciclu, împreună cu alte lieduri compuse după anul 1880, din care mai menţionăm: *Eu sînt a ta suflare, Cerul meu, Cîntec de toamnă, Ziua bună, Seguidilla, Viorica, Trădare, Biata inimă-nşelată, Hotărîre, Noi trei,* sînt cuprinse în patru caiete apărute în anul 1889 la Leipzig, în editura C. F. Kahnt. Ele marchează prima fază a creaţiei sale în care prezenţa elementului românesc apare sub forma unei note personale, remarcate şi în recenzia acestor caiete, de criticul Hans von Basedow, care conchide semnificativ, afirmînd că din liedurile lui Dima rezultă „o cultură germană, dar o individualitate românească". Este mai mult un aer, un „ceva" ce ţine de românesc. Să reţinem aceasta ca o caracteristică a primei etape, cu sublinierea că în liedurile compuse în timpul studiilor la Leipzig — această notă specifică a răzbătut instinctiv.

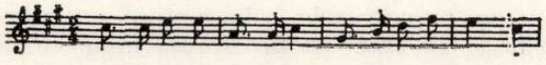
În etapa a doua se încadrează ciclul de cîntece pe versuri de Eminescu. Din totalul de şase, patru au fost scrise în anul 1895. *(Dorinţa, De ce nu-mi vii, Somnoroase păsărele, Şi dacă ramuri bat în geam)* completate apoi cu alte două, în anul 1907, *(Peste vîrfuri, Se bate miezul nopţii).* Aceste şase piese le-am putea caracteriza ca fiind într-o anumită măsură *lieduri româneşti* — ca structură, desfăşurare şi expresie, mai mult, ca atmosferă de simţire românească. Un fel de *lied* cîntat pe plaiuri româneşti.

Anticipînd etapa ce va urma, în acest ciclu putem găsi chiar şi unele apropieri nemijlocite de muzica populară, care depăşesc astfel cadrul de atmosferă şi simţire, mergînd pînă la transfigurarea tematică. (De altfel o interesantă preluare tematică găsim la Gheorghe Dima încă din prima sa perioadă, cînd la începutul liedului *Cînd te voi uita* descifrăm întîiele note ale imnului *Deşteaptă-te române.*

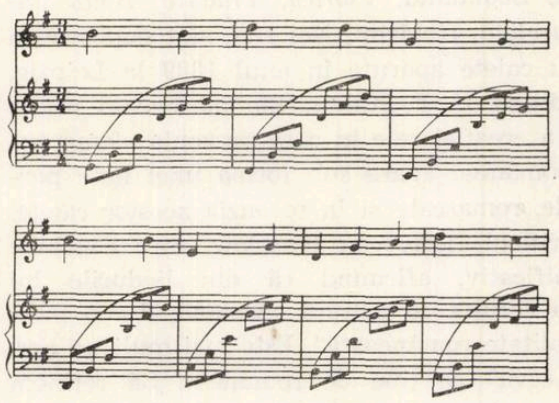


Aici însă, sursa de inspiraţie se găseşte în patriotismul său — probabil ivită involuntar în tema muzicală — pe cînd în ciclul eminescian se poate constata o dirijare conştientă spre un specific intonaţional autohton).

Un exemplu, în care merge chiar pînă la transfigurarea tematică, îl constituie preluarea primelor măsuri din cîntecul popular *Ştii tu*



mîndro — armonizat tot de el — pe care le va reda în liedul *De ce nu-mi vii* sub forma :



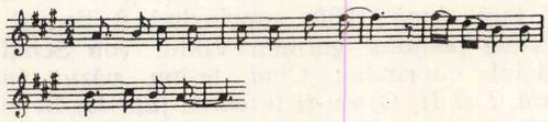
În acest exemplu se mai relevă și aspectul unei suprapuneri ritmice ternare a temei, față de care acompaniamentul, prin accentele din grupajul celor șase optimi, lasă impresia unui caracter binar. Este unul din procedeele obișnuite în acel timp, dar totuși de indiscutabil rafinament și frumusețe, propriu de altfel întregului ciclu.

În cea de a treia și ultimă etapă, cuprinzînd lucrările compuse în perioada brașoveană, de după anul 1900, creația sa de lied marchează încă un progres pe linia fuziunii național-universal. Este o continuare a ciclului eminescian în care, păstrînd forma liedului și baladei romantice, se vădește — cu pregnanță — tendința de înlocuire totală a caracterului german cu cel românesc. În esență, principiul este același, dar nota specifică devine acum dominantă. Este o fază de finalizare a gîndirii sale artistice, acea sinteză între național și universal.

Din această etapă citățm lucrările *Groza, Ștefan Vodă și codrul, A venit un lup din crîng, Curcile,* din care, pe lîngă aspectul conceptual — și totodată aservit acestuia — vom mai desprinde alte caracteristici. Astfel, alegerea textelor care sînt eroice, patriotice, dramatice sau pitorești, cu frecvente elemente de umor, sarcasm și ironie, devine esențială și hotărîtoare pentru desfășurarea discursului muzical. De aici și evoluția de la dramatismul romantic spre aspecte de programatism muzical. Din numeroasele exemple citățm freamătul codrului, redat prin șaisprezecimile pianului în *Ștefan Vodă și codrul,* onomatopeea plină de umor din *Curcile,* sau spirituala și elocvența ironie, sarcastică, din *A venit un lup din crîng.*

Cu această ultimă etapă se poate considera că — potrivit gîndirii sale creatoare — Gheorghe Dima își încheie procesul de formare a stilului său național, pentru acest gen.

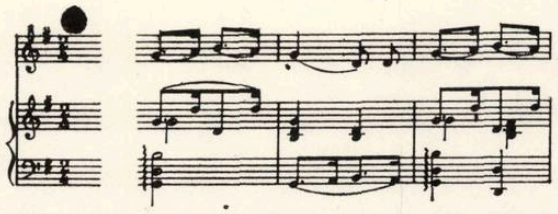
Despărțindu-ne întrucîtva de problematica strictă a liedului lui Dima, ne vom referi succint la numeroasele sale cîntece cu caracter popular și care formează un fond cu totul aparte. Aspectul asupra căruia dorim să ne oprim este acela al caracterului modal al melosului românesc și felul în care compozitorul a rezolvat unele probleme specifice. De la început considerăm că ipoteza potrivit căreia Gheorghe Dima nu ar fi sesizat valoarea caracterului modal al muzicii noastre populare trebuie înlăturată ca neavînd nici un temei. În primul rînd este greu de conceput că subtitlul teoretician și armonist a lăsat să treacă aceste aspecte prin propria sa pană de compozitor fără a le descifra înțelesul și aceasta într-o vreme cînd „cazul Musicescu" dăduse naștere cunoscutelor dezbateri, cînd prietenul său Kiriac avea preocupări similare și cînd el însuși făcuse deja o diferențiere între *cîntec popular* și *cîntec vechi românesc* *). Explicația faptului că Gheorghe Dima nu a îmbrățișat armonia modală, credem că trebuie căutată în concepția sa proprie asupra adaptării specificului național la formele universale. Consecvent gîndirii sale, Dima a căutat să se integreze în armonia clasică. Trebuie însă remarcat că procedeele prin care compozitorul a știut să rezolve problemele puse de un melos modal în cadrul *major-minorului,* constituie de multe ori adevărate bijuterii de finețe tehnică. Elocventă în acest sens este piesa *Sub fereastra mîndrei mele* și în care el se supune total paralelismului *major-minorului* occidental, selectînd pentru creația sa, după cum se observă, acele cîntece populare al căror contur melodic se încadrează în schemele armoniei clasice. Din *la major,* melodia va trece, pregătită de acompaniament, în relativa minoră, modulația fiind definitivă, iar finalul rămînînd în *Fa diez minor.*



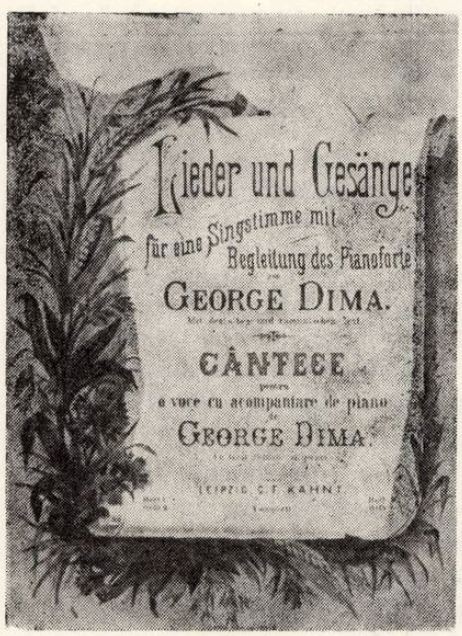
În alte piese, armonia modală posibilă este evitată prin ingenioase formule contrapunctice, prezente în structura și forma acompaniamentului. Astfel, *Hei, măi, măi,* o frumoasă melodie eolyană, apare în tonalitatea *mi minor,*

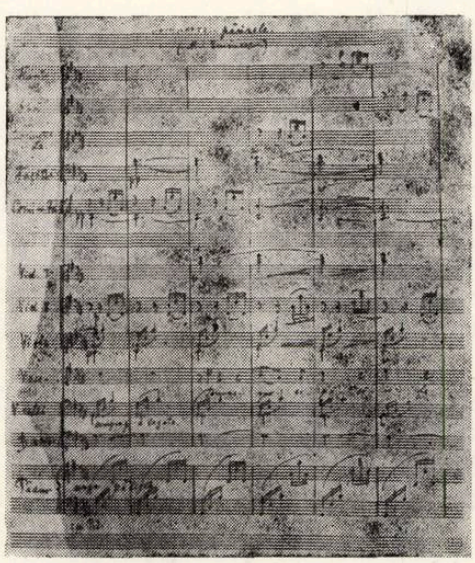
*) În această selecție „cîntecele populare" cum sînt : *Mugur, mugurel, Mîndruliță de demult* etc. se datoresc inspirației populare — cu sau fără elemente modale — iar „cîntecele vechi românești" ca *O inimă întristată, Scumpă, dragă copiliță, Rămîi sănătoasă,* etc. sînt piese în care influențele folclorului urban trădează un proces diferit al genezei lor.

acompaniamentul dialogînd cu vocea, în formă imitativă.



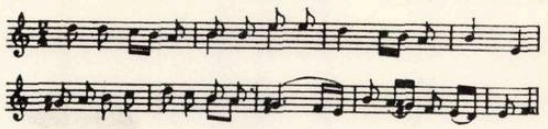
În lucrări ca *Hop ţurcă furcă,* melodie frygică, formată din două secţiuni — a doua secţiune cu treapta a treia urcată, ceea ce îi sporeşte caracterul oriental, trădează intense căutări pentru un acompaniament cît mai adecvat.



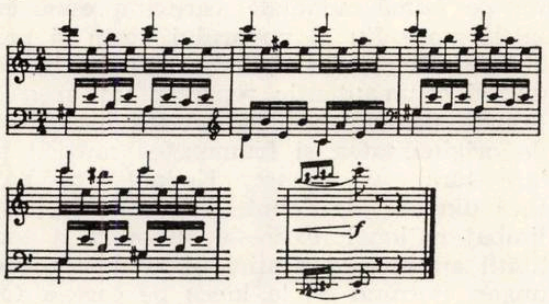


* Zeno Vancea : *Creaţia muzicală românească,* vol. I, pag. 144 Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România.

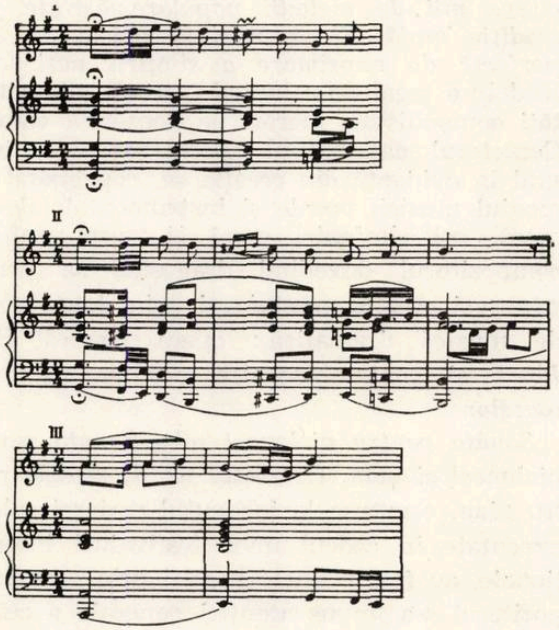
Rezultatul este un acompaniament în *la minor*



armonic dar care, mergînd mereu pe dominantă, capătă culoarea unui *mi major* cu treptele doi, şase şi şapte coborîte, deci în bună frăţie cu frygicul melodiei. *Finalul* — semnificativ — se termină tot pe dominantă, adică pe *Mi*.



În alte lucrări, măiestria artistică a travaliului, de mare fineţe, duce inevitabil pînă la aspecte şi momente de autentică armonie modală. Un minunat exemplu în acest sens îl constituie piesa *Jelui-m-aş şi n-am cui.*



Din creaţia pentru voce şi pian a compozitorului se remarcă în mod deosebit ultimul ciclu, *Din lumea copiilor,* şase cîntece de o rară gingăşie a expresiei. „Desfăşurîndu-se în acelaşi cadru general românesc, afirmă Zeno Vancea *, acest ciclu de fineţe, scris cu o subtilă şi judicioasă economie tehnică, poate constitui oricînd o replică românească a cunoscutelor cicluri similare aparţinînd unui Schuman, Mussorgsky, Bizet sau chiar Debussy, ceea ce a determinat chiar aprecierea care le consideră a fi printre cele mai valoroase creaţii ale sale.

MIRCEA GHERMAN

90 de ani de la naşterea lui Kodaly Zoltan*)

La 16 decembrie, 1972, s-au împlinit 90 de ani de la naşterea lui Kodaly Zoltan, compozitor de faimă mondială, care împreună cu celălalt mare fiu al poporului vecin şi prieten, Bartók Béla, şi-a înscris numele în istoria muzicii ca un autentic reprezentant al şcolii naţionale ungare moderne. Atras încă de tînăr de originalitatea şi frumuseţea muzicii populare ţărăneşti ungare, Kodaly era pătruns încă din anii de debut, de ideea făuririi unui limbaj naţional, expresie autentică a sensibilităţii artistice, a simţirii şi gîndirii poporului ungar. Pornind de la ideea pe care a formulat-o în una din primele sale lucrări teoretice că : *„Dacă clasicism naţional înseamnă exprimarea în forma cea mai desăvîrşită a sufletului unei naţiuni, atunci deocamdată nu se găseşte altă muzică clasică maghiară decît cele cîteva mii de melodii populare,păstrate prin tradiţie orală. Ele reprezintă forma cea mai perfectă de exprimare a simţirii naţionale"*, Kodaly a creat de-a lungul întregii sale activităţi componistice lucrări de deosebită valoare. Caracterul naţional al operei sale iese integral în evidenţă din creaţia sa, cuprinzînd domeniul muzicii vocale şi instrumentale de cameră, cel simfonic, coral şi vocal-simfonic, compozitorul dovedind dragostea sa pentru popor şi creaţia acestuia şi prin două lucrări de muzică dramatică : opera comică *Hary János* şi cantata scenică *Şezătoarea torcătoarelor*.

Sonata pentru violoncel solo, Sonata pentru violoncel şi pian, Cvartetul nr. 1, piesele pentru pian, compuse la începutul carierei sale şi executate în cadrul unor festivaluri internaţionale, au fost primele lucrări prin care compozitorul s-a impus atenţiei generale a cercurilor muzicale din Europa. Lucrările sale simfonice, *Seară de vară, Variaţiunile simfonice pe un cîntec popular, Dansuri din Galanta, Concertul pentru orchestră* au fost executate în importante centre muzicale ale lumii, sub conducerea unor dirijori celebri ca Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Fritz Reiner, Georg Széll şi alţii, iar monumentala sa lucrare vocal-simfonică *Psalmus Hungaricus* face parte din repertoriul permanent al unor mari formaţii corale din occident.

Aproape majoritatea acestor compoziţii au fost executate şi în ţara noastră şi sînt preţuite de muzicienii şi de publicul nostru.

În afară de activitatea sa componistică, Kodaly a desfăşurat una deosebit de fructuoasă şi pe tărîmul muzicologiei : lucrările sale despre cercetarea şi sistematizarea folclorului ungar au servit ca model şi altor cercetători ungari şi străini. Foarte importantă este de asemenea şi activitatea sa publicistică.

Munca sa susţinută în domeniul compoziţiei, muzicologiei şi al publicisticii a fost întregită de o activitate nu mai puţin rodnică de o jumătate de secol, pe tărîmul pedagogiei. Majoritatea compozitorilor şi muzicologilor din generaţia de după Kodaly au fost elevii săi, marele compozitor fiind astfel nu numai îndrumătorul oamenilor de specialitate, ci se poate afirma fără exagerare, dascălul muzical al întregului popor ungar.

Criticînd, într-unul din studiile sale, indiferenţa claselor suprapuse din trecut faţă de marile probleme ale culturii muzicale a maselor, Kodaly spunea : *„Vechea politică culturală nu s-a ocupat decît de educaţia muzicală a claselor înstărite. Dar o adevărată cultură naţională nu poate fi realizată decît cu condiţia ca masele largi ale poporului să se bucure de binefacerile artei muzicii"*.

Fiind convins astfel că ridicarea nivelului muzical al maselor nu se poate face decît cu ajutorul unei mari mişcări corale, cuprinzînd întreaga masă a poporului, începînd cu copiii din grădiniţă pînă la corurile muncitoreşti şi ţărăneşti, o însemnată parte a activităţii sale componistice a fost consacrată acestui gen muzical.

Prin expoziţia organizată de către Uniunea Compozitorilor din R. S. România în colaborare cu Uniunea Compozitorilor din R. P. Ungară, oglindind aspecte ale activităţii multilaterale a compozitorului, muzicienii români aduc omagiul lor memoriei ilustrului reprezentant al culturii muzicale din R. P. Ungară.

ZENO VANCEA

* Cuvînt rostit cu prilejul deschiderii expoziţiei omagiale „Kodaly Zoltan". (La sediul Magazinului Muzica între 1—10 decembrie)

150 de ani de la naşterea lui César Franck

Cînd César Franck a fost numit profesor de orgă la Conservatorul din Paris — era în anul 1872 — nu se putea bănui puternica înrîurire pe care avea să o aibă arta sa asupra creaţiei muzicale a unei întregi generaţii de compozitori francezi sau muzicieni străini, formaţi în şcoala franceză. Cele cîteva lucrări compuse pînă la 50 de ani nu avuseseră forţa de a-l impune în viaţa de concert a Parisului, deşi o parte din paginile lor cuprindeau germenii unei gîndiri noi, robuste şi personale.

Studiile sale la Conservatorul din Paris, curînd după moartea profesorului său, Reicha (1836), au mers pe cele două direcţii imprimate drumului său artistic de către principalii săi îndrumători : cea interpretativă, răspunzînd aspiraţiilor tatălui său ; cea de creaţie şi pătrundere a artei muzicale, dezvăluită de bătrînul său dascăl. „Marele premiu de onoare" pentru pian (1838), premiile consecutive pentru măiestria de a compune *Fuga* (1838, 1839, 1840) şi premiul I pentru orgă (1841) au însemnat încununările perioadei de învăţătură la clasa de pian a lui Zimmermann, de orgă a lui Benoist sau de compoziţie a lui Leborne.

Privită în ansamblu, biografia lui César Franck apare cu totul deosebită de cea a contemporanilor săi (Berlioz sau Gounod — în Franţa ; Liszt, Wagner, Brahms — în Germania ; Verdi — în Italia).

Puţine şi tîrzii au fost evenimentele care au intervenit pe parcursul celor aproape 70 de ani trăiţi de César-Auguste Franck. Primul dintre acestea, numirea sa ca profesor de orgă la Conservatorul din Paris pentru a continua activitatea fostului său profesor François Benoist, a survenit abea în 1872, cînd împlinise vîrsta de 50 de ani.

Recunoaşterea valorii sale a însemnat nu numai o schimbare în viaţa retrasă a organistului de la Sainte-Clotilde, ci şi un important moment în viaţa învăţămîntului muzical francez. Deşi lui César Franck nu i s-a încredinţat nici atunci şi nici mai tîrziu vreo disciplină din domeniul compoziţiei — şi aceasta din cauza îndrăznelilor sale stilistice care provocau derută şi chiar indignare în rîndul muzicienilor conservatori ai vremii — clasa profesorului de orgă a devenit pentru multă vreme locul cel mai de seamă al studiilor de compoziţie din Conservatorul din Paris. În jurul acestui dascăl, în personalitatea căruia se întruneau modestia şi geniul, dragostea pentru om şi exigenţa, respectul pentru artă şi receptivitatea la tot ceea ce o împrospăta, s-au grupat un număr de valoroşi discipoli, care au format un adevărat nucleu de şcoală muzicală. Printre aceştia: Henry Duparc, Alexis de Castillon, Vincent D'Indy, Ernest Chausson, Guillaume Lekeu, Charles Bordes, Pierre de Breville, Guy Ropartz, tineri învăţăcei care au cunoscut direct şi gradat atît principiile de creaţie, cît şi etica artistică a maestrului lor.

Influenţa concepţiei şi artei lui César Franck au resimţit-o şi alţi reprezentanţi ai acestei generaţii de muzicieni, ca Gabriel Pierné, Emanuel Chabrier, Paul Dukas, Paul Vidal sau Gabriel Fauré, interpreţi şi compozitori care alături de Camille Saint-Saëns sau Edouard Lalo, au contribuit la transformarea vieţii muzicale franceze, îndreptînd creaţia către genurile muzicii de cameră sau simfonice şi înrîurind astfel gustul marelui public, înclinat pînă atunci exclusiv spre genul operei.

Deşi César Franck a manifestat de la vîrsta de 10 ani înclinaţii spre compoziţie, lucrările sale din tinereţe nu prezintă decît o valoare documentară. Ceea ce a contribuit în mare parte la formarea personalităţii sale de compozitor a fost intensa şi pasionata activitate de organist. Deosebitul talent improvizatoric, manifestat în timpul studiilor la Conservator şi concretizat prin numeroasele premii obţinute, s-a putut dezvolta pe parcursul celor treizeci de ani în care a beneficiat de orga mare de la Sainte-Clotilde, unde improvizaţiile sale au lăsat impresionante amintiri. Dintre acestea, cele transmise de Vincent D'Indy, în numele său şi al altor ascultători — printre care şi Franz Liszt — rămîn o adevărată mărturie despre „acele geniale şi efemere creaţii."

Clădită pe această îndelungată practică creaţia care l-a impus ca fondator al noii şcoli simfonice franceze apare doar după 1870, purtînd cu evidenţă înrîurirea concepţiei specifice stilului organistic. În această practică, şi nu în influenţa gîndirii lui Berlioz sau Liszt, poate fi regăsită rădăcina principiului ciclic, caracteristic în general creaţiei lui Franck. Felul în care o anumită temă se impune în lucrările sale de muzică de cameră, ca şi în cele simfonice, generînd alte idei muzicale, sau reapărînd transfigurată pe parcursul desfăşurării întregului ciclu, este strîns legat de principiul de bază al artei improvizatorice, în care tema inspiratoare nu poate fi nici un moment părăsită de interpretul-creator.

Genul în care César Franck a excelat în perioada premergătoare marilor sale capodopere din domeniul muzicii de cameră și simfonice, a fost genul vocal-simfonic, reprezentat de cele două lucrări *Rédemption*, poem simfonie, compus în anii 1871—72 și revăzut în 1874, și *Les Béatitudes*, oratoriu terminat în 1879, după zece ani de elaborare.

În ultimul deceniu al activității sale, Franck revine, după 40 de ani, la instrumentul de la care pornise — la pian.

Cele două lucrări pentru pian *Preludiu, Coral* și *Fugă* (1884) și *Preludiu, Aria* și *Final* (1886), ilustrează deplin noua personalitate a compozitorului.

Sonoritățile pianului au rol deosebit de important în dramaturgia celei dintîi lucrări camerale de proporții mari, în Cvintetul în fa minor (1879), un model de sinteză creatoare a trăsăturilor clasic-romantice din creația franckiană a acestei perioade de apogeu.

Pianul a fost integrat de César Franck și în ansamblul orchestral, mai întîi în poemul simfonic *Les Djinns* [1]) (1884) inspirat din versurile lui Victor Hugo, apoi în *Variațiunile simfonice* compuse un an mai tîrziu. Dacă în poem partida pianului e concepută ca făcînd parte integrantă din țesătura muzicală a complexului simfonic, în *Variațiunile simfonice* pianului îi este atribuit un rol concertant. Preluînd procedeul clasic al variațiunilor, César Franck, organistul a cărui artă se baza în mare parte pe această tehnică, a izbutit să realizeze o sinteză desăvîrșită pe două planuri : în primul rînd el îmbină procedeul tradițional al variației pe o temă dată cu elementele simfonismului clasic, în al doilea rînd, adaptează forma cursivă a variațiilor la structura tripartită a concertului.

Foarte concludentă este originalitatea gîndirii lui César Franck în *Sonata pentru vioară și pian în La major* compusă în anul 1886 și dedicată violonistului belgian Eugène Ysaye, care — ca și George Enescu cîteva decenii mai tîrziu — rămîne în istoria violonisticei universale ca unul dintre cei mai profunzi interpreți ai ei. Fiecare din lucrările create în ultimii ani ai vieții aduce elemente uimitor de noi față de cele anterioare, clădindu-se pe cuceririle lor, dar niciodată repetîndu-le. Urmărind-o în acest sens, al trăsăturilor specifice, sonata pentru vioară și pian are o desfășurare cu totul proprie în raport cu întreaga literatură instrumentală de pînă atunci. Pornind de la o mișcare moderată, cu rol expozitiv al materialului tematic, Franck realizează conflictul în cea de a doua parte, imaginînd apoi un intermezzo (Recitativo-Fantasia) în partea a treia, prin care se face trecerea la luminozitatea finală. Totul este logic, totul este sudat și nou în această construcție arhitectonică.

Cu totul alta a fost concepția *Simfoniei în re minor*, începută în același an cu *Sonata pentru vioară și pian* dar terminată doi ani mai tîrziu, și în care compozitorul a mers pe linia concentrării a două forme tradiționale ale ciclului simfonic (Andantele și Scherzo-ul) realizînd o organică îmbinare a lor în cadrul unei unice părți mediane.

Elemente noi față de lucrările anterioare aduce și *Cvartetul în Re major*, compus în anul 1889. Ca o consecință directă a fondului lui expresiv, în care predomină latura lirică a compozitorului, prima parte împletește forma de sonată cu cea de lied, evident marcată de prezența temei cu rol de *leit-motiv* (în introducerea lentă, în episodul central tratat fugat, în încheierea mișcării). Lirismul caracteristic acestei originale prime părți este continuat, pe alte planuri ale expresivității în atmosfera Scherzo-ului, în patetica confesiune din Larghetto, în Finalul care concentrează — ca de fiecare dată — esența inspiratoare a părților precedente. Acest *Cvartet*, ultima lucrare ciclică a lui César Franck, a fost — paradoxal ! — prima compoziție a sa unanim aplaudată de muzicienii francezi altă dată refractari față de îndrăsnelile stilului său. Referindu-se la prezentarea lui din 19 aprilie 1890, Vincent D'Indy relatează : „Toți auditorii erau în picioare, aclamînd și chemînd pe maestrul care — neputînd să-și imagineze un asemenea succes pentru... un cvartet, continua să creadă că aceste manifestări se adresau interpreților. Cînd totuși surîzînd timid, speriat, el a reapărut pe estradă (și nu era deloc obișnuit cu aceasta), a trebuit să se convingă și el de realitatea acestui omagiu, iar a doua zi, deosebit de mîndru de acest prim succes (la 68 de ani !...) el ne spunea cu naivitate : „Vedeți, publicul a început să mă înțeleagă"...[2])

Deosebit de profundă ca gîndire, de măestrită ca realizare artistică, creația lui César Franck din ultimele decenii ale vieții apare, în perspectiva istorică, ca o reală contribuție la dezvoltarea expresivității muzicale. Topite în puternica personalitate a compozitorului, mijloacele de expresie preluate din tradiția componistică găsesc forme noi de manifestare, cristalizîndu-se într-un limbaj personal, pe cît de cizelat, pe atît de sincer. *Melodia*, ca principal purtător al expresiei, prezintă aspecte noi de desfășurare, (îmbinînd principiul beethovenian al izbucnirii din secvențe motivice (ca în debutul *Simfoniei în re minor)* cu factura romantică a cursului nestăvilit (unul din exemplele cele mai ilustrative fiind tema inițială a sonatei pentru vioară și pian), cel al purității diatonismului clasic (ex. tema finalului din simfonie, sau a canonului din sonată) cu factura răscolitoare a fluxurilor cromatice, prezente în fiecare din realizările de maturitate. Melodia franckiană, senină sau violentă, concisă sau larg desfășurată, se caracterizează printr-o deosebită plasticitate, realizată frecvent prin intermediul unor formule ritmice

[1] Djinele — ființe supranaturale în credința arabă.

[1] Vincent D'Indy : César Franck *Les maîtres de la Musique*, Ed. Félix Alcan, ed. IX-a pag. 31.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

pregnante, ca și prin fluctuațiile neprevăzute ale complexului armonic. Uneori coloritul armoniei, bogat în modulații cromatice și instabile relații acordice, capătă uneori rol principal în realizarea imaginei muzicale, contribuind în mare parte la deosebita forță de sugerare a intențiilor expresive. Deși ineditul armoniei lui Franck rămîne cea mai valoroasă contribuție a sa la evoluția limbajului muzical, puterea emoțională a *factorului melodic* ocupă totuși în ierarhia mijloacelor de expresie locul primordial, trăind adese ori prin sine însuși, ca în frecventele unisonuri din creația sa.

Deosebită vigoare imprimă exprimării sale și forța melodică a stilului polifonic, a cărui măiestrie o stăpînea din tinerețe, dar a cărui profunzime a cucerit-o treptat, pe măsura evoluției sale. Sinteza între principiul polifonic și cel omofonic, între formele clasice și concepția romantică a fluenței muzicale, s-a desăvîrșit lin și armonios în creația lui Franck, înoirile — oricît de îndrăsnețe ar fi fost, ca acelea din domeniul armoniei sau a construcției arhitectonice — necontrazicînd valorile tradiționale, ci împrospătîndu-le.

Aspectul multilateral și larg cuprinzător al fondului său sufletesc se desprinde din simfonismul său, a cărui principală trăsătură caracteristică rămîne un profund și sincer umanism, alimentat de încrederea nezdruncinată în forțele omului de a putea impune binele, mai binele. Dacă fiecare amplă lucrare a sa pornește de la drama umană, uneori răscolitoare — ca în *Oratoriu*, în *Cvintet*, în *Variațiile simfonice*, în *Simfonie* ; alteori învăluită — ca în *Sonata* sau *Cvartet* —, fiecare rezolvare aduce afirmarea vieții, asemenea operelor lui Bach sau Beethoven. Sensul creației sale este întotdeauna unic : acela al înălțării, al devenirii treptate pe baza elementelor care se țes unele din altele sau care se transfigurează în veșnică întrepătrundere, pînă la cucerirea unei culmi. Privită din perspectiva acestor culmi spre care a năzuit, arta lui César Franck trăiește plină de forță, înaripată de fantezia sa mereu neprevăzută.

IOANA ȘTEFĂNESCU

Comemorarea compozitorului Francisc Hubic, (1883-1947) La Oradea

În organizarea Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Bihor și sub patronajul Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România a avut loc la Oradea, în 24 noiembrie, un simpozion Francisc Hubic, urmat de un concert omagial, cu prilejul comemorării a douăzeci și cinci de ani de la moartea lui.

Compozitor fecund, dirijor de cor, folclorist, pedagog și publicist, Francisc Hubic a desfășurat o activitate meritorie în cele aproape patru decenii de creație și muncă artistico-pedagogică, legîndu-și numele de orașul în care a trăit și de județul unde își avea obîrșia. Dobîndind o pregătire academică temeinică la Conservatorul din Budapesta, legat de acțiunile valorificării cîntecului popular românesc în muzica cultă, el aparține generației de artiști și animatori din ajunul primului război și din perioada postbelică, dovedind, pe lîngă un remarcabil talent creator dublat de măiestrie profesională, o energie și însuflețire deosebite în afirmarea culturii artistice naționale ca dirijor de cor și profesor a două generații de muzicieni crescuți la școlile orădene.

Fără să se complacă în formele mai vechi ale exprimării muzicale, Francisc Hubic a căutat o raportare a prelucrării vocale și instrumentale a folclorului la limbajul contemporan al artei, relevînd adeseori în lucrările sale parfumurile ascunse ale cîntecului și jocului popular bihorean. Piesele sale corale au o mare vigoare a expresiei, cu întorsături de frază și un travaliu armonic neprevăzute, ceea ce s-a vădit pe deplin în concertul omagial din sala Teatrului de Stat, în interpretarea ansamblurilor Reuniunii de cîntări „Hilaria" și a Corului bărbătesc „Cîntarea Bihorului" conduse de Avram Geoldeș și I. R. Botto. În cadrul concertului festiv, în care au fost prezentate și piese de cameră, vocale și instrumentale, ale lui Francisc Hubic, cu colaborarea artistelor vocale Lya Hubic, fiica compozitorului, și Alexandrina Bărbățan, a pianiștilor Enea Borza, Gabriela Rátz, Gheorghe Hausmann și a violonistului Oszkár Boda, acompaniat la pian de Magda Pataki, s-au cîntat de către orchestra Filarmonicii din Oradea, în primă audiție, lucrările simfonice *Omagiu lui Francisc Hubic* de Sigismund Toduță, *In memoriam* de Corneliu Torsan și piesa corală *Salcîmii,* închinată de I. R. Botto amintirii compozitorului comemorat.

La simpozionul din sala de lectură a Bibliotecii municipiului Oradea, au evocat personalitatea și activitatea multilaterală a lui Francisc Hubic : prof. Ion Chira, președintele Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Bihor, prof. univ. Sigismund Toduță (Cluj), prof. univ. Dan Smântânescu (București), conf. univ. Ioan Husti (Iași), prof. Sorin Gorovei (Fălticeni), Corneliu Torsan (București), prof. Ioan Bradu, Viorel Faur, Silvia Pop, D. Popa, Alexandru Thurzo, prof. Ioan Matei, prof. Alexandru Firez (Oradea), ing. Felicia Leaua și dr. Gheorghe Pop (Baia-Mare), conf. univ. dr. Ioan Căpreanu (Iași), pentru ca opera compozitorului să fie analizată, pe compartimentele ei, de către prof. univ. Dumitru D. Botez (București), prof. univ. George Pascu (Iași), conf. univ. Viorel Cosma (București), conf. Enea Borza (Cluj), prof. Coriolan Gheție (București), Gheorghe Petrescu (Cluj) și prof. Mihai Bruchenthal (Beiuș).

Spre a fi compozitor cu o inspirație proprie era un lucru destul de anevoios în perioada cînd Francisc Hubic a debutat în creație. Ceea ce face meritul excepțional al operei sale este, cu toate acestea, o nouă intuire a modalității infuzării folclorului, ca motiv și intonație, în muzica vocal-simfonică, de cameră, vocală și corală. El a mers la țintă, cu o mare îndrăzneală, amplificînd rezonanțele inedite ale folclorului fără să le dilueze, atașîndu-se astfel grupului muzicienilor care, acum o jumătate de secol, inițiau întemeierea școlii noastre naționale de compoziție.

Comemorarea de la Oradea se încadrează în varietatea și bogăția fenomenului muzical din țara noastră, fiind binevenită pentru cunoașterea uneia din personalitățile valoroase ale culturii muzicale românești din prima jumătate a acestui secol.

G. S.

INTERVIU

Convorbire cu Theodor Grigoriu la întoarcerea din S.U.A.

Creații inedite ale lui Ionel Perlea în așteptarea primei audiții mondiale

Recent s-a întors în țară compozitorul Theodor Grigoriu, după o călătorie întreprinsă în S.U.A. ca invitat al Departamentului de Stat — pe linia schimburilor culturale existente între țările noastre —, pentru a aprofunda cunoștințele despre viața muzicală și cultura americană, dobîndite cu prilejul vizitei sale anterioare. Folosind această ocazie, Theodor Grigoriu a studiat îndeaproape manuscrisele rămase de pe urma regretatului Ionel Perlea, ce i-au fost puse la dispoziție prin amabilitatea soției maestrului, doamna Lisette Perlea. Descoperirile făcute în cadrul acestei activități de cercetare constituie principalul obiectiv al convorbirii pe care o purtăm cu Theodor Grigoriu.

— Pe măsură ce parcurgeam manuscrisele muzicale rămase de pe urma lui Ionel Perlea, nu-mi puteam reține uimirea față de importanța faptului care mi se dezvăluia : vestitul șef de orchestră, admirat și aclamat pe toate meridianele lumii, nu a fost un compozitor cu activitate sporadică, ci un muzician care s-a dedicat cu tenacitate muncii creatoare ! Una după alta, îmi cădeau în mînă partituri a căror existență nu o bănuia nimeni : un scherzo simfonic intitulat *Don Quijote,* o *Simfonie în Do major* cu idei preluate din cunoscutul Cvartet op. 10, piese simfonice izolate, destinate după toate aparențele a forma o a doua *Simfonie,* lieduri, trei sonate, piese pentru pian și multe altele, printre care trei *Studii de orchestră* scrise în 1969 după întoarcerea din România, probabil cîntecul lui de lebădă. Toate aceste compoziții au stat în sertarele maestrului, fiind în întregime necîntate și needitate. Evident, am găsit și partiturile unor lucrări cunoscute, cum sînt *Variațiunile simfonice pe o temă proprie, Cvartetul de coarde op. 10,* și noua versiune a *Simfoniei concertante pentru vioară și orchestră,* scrisă într-o primă formă în 1942 și dedicată atunci lui George Enescu.

— *Acum, că ați avut posibilitatea să studiați opera creatoare a lui Ionel Perlea în ansamblul ei, ce concluzie puteți trage cu privire la poziția autorului în peisajul general al muzicii românești ?*

— Impresia pe care am cîștigat-o este că Ionel Perlea se înscrie cu cinste în rîndurile acelei generații de compozitori români, din mijlocul căreia s-au ridicat Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Theodor Rogalski, Zeno Vancea.

— *Cum vă explicați totuși reținerea lui Ionel Perlea de a da publicității compozițiile sale ?*

— Cred că explicația trebuie căutată în sensibilitatea autorului față de modul cum a reacționat publicul la creația sa într-o anumită perioadă. După succesul repurtat în 1922, la numai 22 de ani, cu *Cvartetul de coarde op. 10,* distins în 1926 cu premiul I „George Enescu", Ionel Perlea a înfruntat cu încredere opinia publică muzicală în 1935, prezentînd *Variațiunile simfonice* mai întîi în primă audiție la Ateneul Român, iar apoi în cadrul concertelor simfonice de la „Scala" din Milano. Insuccesul lucrării în Italia l-a deprimat profund, determinînd o atitudine de reținere față de un nou contact cu publicul în calitate de compozitor. A urmat apoi perioada de ascensiune ca șef de orchestră în România, întreruperea forțată a activității din timpul războiului și din perioada imediat succesivă, iar în continuare marea afirmare ca dirijor de operă și de concerte simfonice pe plan internațional. Totuși, Ionel Perlea nu a abandonat niciodată compoziția. Doar că lucrările sale luau drumul sertarului.

— *Ce se va întîmpla acum cu toate aceste partituri, odată ce vălul tăcerii a fost ridicat deasupra lor ?*

— La dorința lui Ionel Perlea, toate partiturile au fost donate de doamna Lisette Perlea Uniunii Compozitorilor din R. S. România, al cărei membru de onoare a fost. Le-am adus cu mine și le-am depus la biblioteca Uniunii. Separat, ne-au fost donate circa 800 de partituri orchestrale de muzică clasică, toate adnotate de mîna lui Perlea. Cît privește soarta viitoare a creațiilor necunoscute încă publicului, consider că este de datoria Uniunii noastre să le valorifice în modul cel mai eficace, determinînd programarea lor grabnică, în primă audiție mondială, de către cele mai bune forțe artistice de care dispunem. Totodată, ele trebuie să intre în planul de tipărituri al Editurii Muzicale, care are datoria să editeze opera creatoare integrală a lui Ionel Perlea.

— *Studiul aprofundat pe care l-ați întreprins asupra creației lui Perlea ar putea interesa — sînt sigur — cercuri largi de iubitori ai muzicii. Nu intenționați să-l aduceți la cunoștința publicului ?*

— Studiul acesta este abia în curs de realizare. Unele lucrări prezintă file cu mai multe variante, altele au pasaje neclare. Intenționez să mă dedic acestei activități muzicologice, la

capătul căreia să rezulte o carte despre compozitorul Ionel Perlea.

— *În afara muncii de cercetare a manuscriselor lui Perlea, ați mai depus și alte activități la New-York ?*

— Am ținut o conferință despre fenomenul componistic contemporan din România la Biblioteca română din New-York, în cadrul manifestărilor dedicate celei de a 25-a aniversări a Republicii. Deschisă ca urmare a hotărîrii de a se înființa reciproc asemenea biblioteci la București și la New-York, luată cu prilejul întîlnirii dintre cei doi șefi de state, Biblioteca română funcționează într-o clădire încăpătoare, în plin centrul metropolei americane, pe II-nd Avenue, între străzile 46 și 47. Ea beneficiază de spații largi pentru lectură, este dotată cu numeroase cărți de literatură, artă, știință, cu partituri și discuri. Condus cu multă competență de criticul de artă Dan Grigorescu, acest lăcaș de cultură românească este sediul unor frecvente manifestări, cu o tematică foarte variată, la care-și dau concursul atît românii aflați în trecere prin S.U.A., cît și românii americani și unii americani pasionați de studiul limbii și culturii române. În această ambianță primitoare, mi-am ținut prelegerea, ilustrată cu exemplificări de fragmente, înregistrate pe discuri, din diferite lucrări ale compozitorilor români, punînd în lumină aportul fiecărei generații într-o sinteză cuprinzătoare. După conferință a urmat o reuniune caldă, prelungită pînă seara tîrziu, în cursul căreia numeroși participanți au exprimat elogii sincere pentru stadiul dezvoltării actuale a muzicii românești.

— *Obiectivul principal al vizitei Dvs. fiind aprofundarea cunoștințelor despre viața muzicală americană, ați avut posibilitatea să luați contacte, să participați la concerte și spectacole ?*

— Activitatea mea sub acest raport a fost deosebit de intensă. Am urmărit viața de concerte sub cele două forme majore de manifestare, în universități și în sălile publice, am luat contact cu o seamă de compozitori din generația mea — printre care Jacob Druckmann, Vladimir Ussachevski, George Crumb, George Rochberg ș.a. — realizînd un interesant schimb de opinii despre problemele actuale ale creației muzicale. Asupra tuturor impresiilor culese cu ocazia acestui periplu american intenționez să revin în detaliu, eventual publicînd jurnalul pe care l-am ținut tot timpul călătoriei și în care am notat aspectele mai frapante reținute cu ocazia vizitelor întreprinse, ca și a concertelor și a spectacolelor la care am participat.

EDGAR ELIAN

ANIVERSĂRI

Din țară

Jubileul Filarmonicii de stat „Oltenia" din Craiova

Urmărind pe întinderile vaste ale țării activitatea instituțiilor de artă create de puterea populară în urmă cu un sfert de veac, constatăm pretutindeni roadele maturizării lor, atît în ce privește calitatea artistică a ansamblurilor de care dispun, cît și în îmbogățirea, diversificarea, eficiența repertoriilor sau modalitățile de comunicare cu publicul și antrenarea în manifestările lor a unor noi categorii de auditori.

Din acest punct de vedere, Filarmonica de stat „Oltenia" din Craiova, care și-a sărbătorit existența sa de douăzeci și cinci de ani printr-o săptămînă festivă de concerte, recitaluri și spectacole — între 4 și 11 noiembrie —, se află azi la nivelul remarcabil al unei instituții complexe, care dispune de o orchestră simfonică bine sudată, maleabilă și aptă de a aborda sarcinile artistice cele mai dificile, de un cor în fruntea căruia activează dirijorul Alexandru Racu, o secție de operetă sub îndrumarea regizorului Nicolae Ciubuc și a maestrei de balet Elena Penescu-Liciu, și orchestra populară „Doina Oltului", cunoscută și în afara granițelor, (care actual activează pe lîngă Consiliul Sindical Județean).

Spiritul animator al întregului colectiv este șeful de orchestră și directorul instituției Teodor Costin, muzician înzestrat nu numai cu calități profesionale, ci și cu elanul unui animator și darurile rare ale organizării, sub a cărui baghetă orchestra craioveană a dat în ultimii ani întreaga măsură a posibilităților sale, în concerte cu program variat, adeseori deosebit de dificil, tălmăcit cu puterea de convingere menită a stîrni entuziasmul în public.

Frumosul album publicat de Filarmonica de stat „Oltenia" cu prilejul jubileului său cuprinde un bilanț concluziv, din care reiese — sub aspectul statistic — că orchestra, corul și formațiile proprii au dat, de la înființare, 2 836 de concerte pentru un număr de 913.434 de auditori. Sînt cifre impresionante, care vorbesc prin ele însele, ca să li se adauge faptul remarcabil al sprijinirii statornice a creației originale — de la compozitorii înaintași, la clasici și la tinerii de azi. Au figurat, astfel, în concertele date de craioveni în orașul reședință sau în alte localități ale țării, inclusiv Capitala, aproape două sute de piese românești, fără a fi fost uitați creatorii locali, încît instituția și-a îndeplinit, în scurta ei existență de pînă acum, rosturile ce i s-au destinat la înființare.

„În cei douăzeci și cinci de ani ai activității sale, rod al osîrdiilor și inițiativelor numeroase locale — arăta în cuvîntul rostit Ion Dumitrescu, Maestru al Artei, președintele Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România —, Filarmonica „Oltenia" a intrat în viață ca un bun necesar existenței, ca o instituție în care se cinstește cea mai nobilă, cea mai sensibilă, cea mai sublimă dintre arte : muzica ! Mesajul artei sunetelor străbate azi sufletele, transformă caracterele, înalță cugetele, dă aripi aspirațiilor și revarsă bucurie și desfătare superioară peste viața oamenilor. Viața spirituală a omului modern s-ar afla în pericolul de a fi strivită de grijile, de frămîntările, de trepidație, de năvalnica avalanșă a tehnicii și mașinismului, dacă n-ar fi fost create pentru oameni și pe măsura lor aceste ochiuri de cer senin, aceste ferestre spre sublim, aceste ancore ale speranțelor și bucuriilor înalte — izvor nesecat de bucurie pentru omul truditor, pentru inimile calde și însetate de ideal, pentru toți cei care iubesc zborurile spre înălțimi, lumină în spațiile existenței noastre, în care toate colțurile încep să se lumineze..."

La rîndul său, muzicologul Nicolae Călinoiu, directorul Direcției muzicii din Consiliul culturii și educației socialiste constata că instituția „și-a înțeles pe deplin rostul ce-i revine în laboriosul proces de formare a omului de tip nou, ale cărui cerințe spirituale caută să le îndeplinească, cu pasiune și entuziasm, zi de zi, de-a lungul primului sfert de veac al existenței sale. Nu numai concertele de la sediu, dar și numeroasele deplasări în alte localități stau mărturie de felul în care instituția sărbătorită știe să răspundă chemării sale. Între timp, Filarmonica a crescut, îmbogățindu-și potențialul interpretativ cu o puternică și valoroasă formație corală, iar recent și cu o secție de operetă. Ne aflăm, așadar, în fața unui adevărat complex muzical, a cărui măiestrie artistică îl situează, de pe acum, în rîndul instituțiilor similare fruntașe, fapt confirmat de calda prețuire a publicului și a specialiștilor. Aniversarea de astăzi se înscrie într-un amplu program de manifestări reunite în ciclul *Omagii doljene*, pe care Comitetul județean de cultură și educație socialistă îl dedică pătratului de veac al Republicii".

O recapitulare istorică a tradițiilor muzicale și artistice craiovene a fost făcută de dirijorul și directorul Filarmonicii, Teodor Costin, care spunea că „aniversarea de astăzi ne dă satisfacția unei datorii împlinite, prilejul de a putea prețui ajutorul permanent și multilateral pe care colectivul l-a primit și îl primește din partea forurilor județene și municipale de partid și de stat, a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Comitetului județean de cultură și educație socialistă, a colaboratorilor și minunatului nostru public. Sîntem conștienți de faptul că mai avem multe de făcut, că în fața colectivului stau sarcini din ce în ce mai complexe. Filarmonica noastră, sub impulsul recentelor documente de partid, este hotărîtă să-și sporească eforturile în scopul diversificării activităților sale, al ridicării calității artistice, al promovării unui repertoriu pe măsura exigențelor actuale..."

Săptămîna jubiliară s-a desfășurat — în afara invitaților din Capitală și țară — cu participarea unui public numeros, fidel manifestărilor instituției. Programul a fost alcătuit dintr-un concert simfonic festiv dirijat de Teodor Costin, solistă Niculina Mirea de la Opera Română din Cluj (*Pe lespedea eroilor*, oratoriu de Sergiu Sarchizov), un concert simfonic dirijat de Iosif Conta, un concert coral dirijat de Alexandru Racu, un concert al orchestrei de cameră, un recital vocal, instrumental și de balet, un concert-lecție, un microrecital în ciclul „Filarmonica în mijlocul elevilor", un concert al formațiilor Liceului de muzică și arte plastice din Craiova în cadrul ciclului „Tineri interpreți pe scena Filarmonicii".

Cele unsprezece concerte și recitaluri au oglindit aspecte variate ale colectivului craiovean și ale vieții muzicale locale, la care tineretul contribuie nu doar ca auditor, ci și în calitate de interpreți. Repertoriul abordat a îmbrățișat toate genurile de muzică simfonică, vocal-simfonică, corală și de cameră, adăugîndu-i-se un spectacol de operetă (*Sînge vienez* de Johann Strauss).

Cu deplină întemeiere constata, în încheierea manifestărilor săptămînii festive, tovarășul Florea Firan, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă, că „însemnata contribuție pe care prestigioasa instituție artistică a adus-o în formarea și educa-

rea a generației întregi de iubitori ai muzicii culte a ridicat viața artistică din Craiova la un nivel superior, ajutînd la situarea ei în rîndul celor din importantele centre culturale ale țării. Sîntem siguri că, sub conducerea organelor noastre de partid și de stat și a valoroșilor noștri conducători artistici, muzicienii Filarmonicii craiovene vor fi totdeauna în fruntea manifestărilor muzicale alese și a acțiunilor de educare a auditorilor, spre a da posibilitatea omului societății socialiste să se bucure din plin de frumusețea și noblețea sentimentelor ce izvorăsc din muzică..."

G. S.

Ciclul „Quartetul românesc"

În întîmpinarea unui pătrar de veac de la proclamarea Republicii, Filarmonica „George Enescu" în colaborare cu Uniunea compozitorilor au oferit publicului posibilitatea de a urmări ciclul „Quartetul românesc" în prezentarea mai multor formații de cameră, care au meritul de a fi pregătit cu exigență programe deosebit de interesante și edificatoare pentru cei ce vor să cunoască evoluția acestei forme muzicale în ultimele decenii.

Formației condusă de violonistul George Nicolescu, animator energic al quartetului „Philharmonia" i-a revenit cinstea deschiderii acestui ciclu.

Grupul de instrumentiști alcătuit din G. Nicolescu (vioara I), Igor Turjanski (vioara a II-a), Gheorge Jalobeanu (violă) și Aurel Niculescu (violoncel) s-a prezentat închegat, organic sudat, cîntînd cu suplă energie și expresivitate trei partituri extrem de diferențiate stilistic.

Programul a debutat cu *Quartetul în Do* de Ion Dumitrescu, lucrare remarcabilă prin dinamismul și verva ei muzicală, în care muzica țîșnește parcă din izvoarele melosului popular, cu cuceritoarea spontaneitate și tinerețe, proprie celor mai frumoase cîntece și jocuri populare.

După scînteietorul *Allegro con brio* în care toate cele 4 instrumente concertante nu contenesc să amplifice și să comenteze cele două melodii de joc într-o continuă convorbire muzicală, partea a II-a, — *Andante suave molto semplice* — ne-a introdus în lumea arhaică a monodiei românești pe care vioara I-a o expune cu nostalgice accente doinite.

În această parte am putut constata calitatea rafinată a materialului sonor atît de diferențiat față de mișcarea anterioară. Revenind la o pulsație ritmică animată în *Allegro scherzando giusto e rustico*, lucrarea se încheie cu un rondo final în care umorul specific compozitorului își găsește un contrastant complement în lirismul de colind al unuia din cuplete.

Quartetul nr. 5 de Zeno Vancea, una din creațiile recente ale compozitorului care ne-a dat baletul *Priculiciul*, este o amplă polifonizare a unui material tematic în care substanța folclorică este sublimată pînă la esența unui limbaj personal. Datorită consecvenței polifonice cu care sînt conduse liniile discursului muzical, lucrarea lasă impresia unui exces de disonanțe.

Quartetul nr. 5 cu tradiționala divizare în 4 părți, debutează cu un *Allegro* în formă de sonată, se continuă cu *Scherzo*, un *Adagio* bipartit și se încheie cu o amplă *Fugă* în care tema și divertismentele corespund temei-refren și cupletelor dintr-un *Rondo*.

Concertul inaugural al ciclului s-a încheiat cu splendidul *Quartet nr. 2*, scris în 1955 de regretatul mare muzician român, Constantin Silvestri.

Desigur că un purist ar putea recunoaște aici reminiscențele unor stiluri post-romantice (Franck, Reger, Schönberg dinaintea descoperirii seriei), dar un ascultător capabil să se distanțeze de mecanismele unor criterii de judecată scolastică recucerește de la primele măsuri tonul specific marilor vocații artistice.

Cîtă frămîntată introspecție în prima mișcare — *Con passione* — *Agitato e molto espressivo* — ce fantomatic apare umorul din *Brillante giocoso* și cîtă dureroasă nostalgie în partea a III-a, *Nostalgico*, în care monotematismul generează o expresivă preluare de stil fugat!

Muzica aceasta cu finalul ei impetuos își păstrează întreaga putere de comunicare ca orice creație artistică autentică.

Nu putem să nu menționăm laborioasa expunere a compozitorului Doru Popovici, care a precedat reușitul concert inaugural al ciclului „Quartetul românesc".

VASILE CRISTIAN

PRIME AUDIȚII

Divertisment pentru coarde de Mircea Chiriac

Conducînd orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijorul Paul Popescu a prezentat în primă audiție *Divertisment pentru orchestră de coarde* de Mircea Chiriac. Lucrarea este ancorată puternic în folclorul românesc, Mircea Chiriac valorificînd o dată mai mult, cu iscusință, tot ceea ce a acumulat ca cercetător științific la Institutul de folclor, cît și ca compozitor și dirijor al unor formații în frunte cu fostul ansamblu „Ciocîrlia".

Divertismentul este alcătuit dintr-o *Entrada* care poate sugera un alai sărbătoresc al unor nuntași, o

Meditație — constînd din cîteva variații pe o temă de bocet și un *Joc* în stil popular. Această ultimă parte ar putea purta ca subtitlu, arată compozitorul, *Joc din broancă* (un fel de lăută bănățeană).

Am apreciat concizia lucrării, caracterul ei eminamente românesc și unitatea-i stilistică. Îndeosebi ultima parte, cu ritmica-i variantă, aduce o notă de voioșie, de robustețe și optimism.

Dirijorul Paul Popescu a condus apoi *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Schumann. Solistul, violoncelistul cehoslovac Stanislav Apolin a făcut o carieră multiplă de concertist, membru al unui cvartet de coarde și conferențiar la Academia de Muzică și Artă-dramatică „Janacek". A cîntat concertul cu justețe intonațională și cu o pondere desăvîrșită, fără expansiuni lirice deosebite, în ciuda faptului că se afla, așa cum a gîndit compozitorul, pe primul plan al interpretării care, în linii mari, a fost, trebuie să recunoaștem placidă și ternă.

Apoi, în partea a doua a programului, *Concertul pentru pian și orchestră. Tot de Schumann...!* Solist pianistul (și compozitorul) Hans Richter Haaser, un maestru, citat ca atare în enciclopediile muzicale. Și într-adevăr ! A cîntat cu o dinamică nuanțată, cu unele rubato-uri de foarte bun gust și cu o fluență care dovedea stăpînirea perfectă atît a literei cît și a spiritului lucrării — ceea ce ne-a făcut să suportăm mai ușor două concerte de o asemenea consistență și de același autor, într-un singur program. Aceasta nu a fost totul. A urmat și muzica baletului *Amorul vrăjitor* de Manuel de Falla — ceea ce a lungit mult concertul peste limita de două ore. Solista concertului, mezzo-soprana Mihaela Botez a dat o frumoasă interpretare dramatică scurtelor pasaje în care a intervenit. Vocea sa a avut culoare și patosul cerut de scurtele momente în care a intervenit. Orchestra, dirijorul, au depus o muncă artistică lăudabilă. Dar ne întrebăm de ce asemenea supralicitări la programe încărcate cu două concerte de același autor, cu trei soliști și patru lucrări ?

Trebuie să recunoaștem, că reprezintă prea mult pentru o aceeași seară.

J. — V. PANDELESCU

Concert-dezbatere la Radioteleviziune

Radioteleviziunea a avut buna idee de a iniția o serie de „concerte-dezbateri", adevărate cenacle muzicale la care participă autorii, care își înfățișează lucrările, interpreții și publicul care le discută. Compozițiile prezentate au fost în primă audiție. Concertul a depășit, în timp, limitele obișnuite, prilejuind un larg schimb de opinii. Dar nimeni n-a plecat, nimeni n-a regretat. Liviu Glodeanu, talent robust și original, ancorat cu putere în folclorul din Bihor și din Țara Oașului, a prezentat o *Melopee*, pentru flaut și bandă de magnetofon. Flautistul Voicu Vasinca, un adevărat virtuoz, a expus melodia deosebit de inspirată care departe de a avea un caracter monoton cum am fi fost înclinați să credem, judecînd după titulatura lucrării, s-a desfășurat într-un ritm viu, în volute cromatice de o mare exuberanță lirică și cu caracter aproape dansant. Pe banda magnetică s-au desfășurat simultan, cîntate de același interpret, vocile a doua și a treia, care au comunicat un interes sporit lucrării.

Lucian Metianu a fost exponentul muzicii electronice. Lucrarea sa intitulată *Pythagoreis*, rod al unei munci conduse cu mult discernămînt și stăruință în laboratorul de muzică electronică de la Hochschule für Musik din Köln pornește de la o linie melodică extrem de simplă — cinci sunete. Compozitorul imprimă acestora o anumită desfășurare în timp, organizîndu-le treptat și ajungînd la o aglomerare armonică deosebită, dar eliminînd posibilitățile de interferență care ar fi riscat alunecarea către zgomote. Este o lucrare complexă, la care a lucrat cu multă tenacitate vreme de șase luni sub prețioasa îndrumare a venerabilului Dr. Herbert Eimert (fost profesor și al lui Stockhausen) și în asistența competentă a compozitorului Hans Ulrich Humpert și a maestrului de sunet Albert Hopperath. *Pythagoreis* în care rigoarea matematică primează — de unde și numele — se cade, cu necesitate, reaudiată. Fondul ei românesc nu se dezminte, din moment ce am putut percepe, la răstimpuri, sunete ca de tulnic, de fluier ori de drîmbă.

Am prețuit apoi liedurile lui Nicolae Coman care nu este numai muzician dar și poet. De data aceasta și-a ales pe Carl Sandburg („Iarba"), poetul american al marilor aglomerații citadine, pe Ion Brad („Terra Mater") și Mariana Dumitrescu („Cîntec de zori" și „Oglinda"). Sensibilitatea rafinată a lui Nicolae Coman s-a conjugat armonios cu aceea a poeților. Factura muzicii sale personale, îndrăznețe, expresive, a avut valori de sine stătătoare la pian, mînuit simfonic de Lavinia Tomulescu-Coman. Interpreții vocali, Steliana Calos-Cazaban și Dan Mușetescu au găsit accente pasionante pentru a reliefa caracterul subtil românesc, al melodiilor prezentate.

În sfîrșit, piesa de rezistență, ca factură, concepție și durată, a fost *Clepsidra II* de Anatol Vieru, scrisă pentru orchestră și cor. Pe fondul de o mare complexitate sonoră a orchestrei, condusă de Iosif Conta, și a cărei desfășurare evocă implacabila scurgere a timpului, corul, dirijat de Marin Constantin înscrie diferite evenimente cărora noi le-am spune „acte diurne". Este o lucrare de un interes artistic deosebit, cu trainice aderențe la viața populară a muzicii noastre, făcute cu atît mai sensibile cu cît părțile solistice aleatorii au fost realizate de marele artist al naiului, Gheorghe Zamfir și de țimbalistul Pantelimon Stîngă. Ambii dirijori, acționînd simultan, au stimulat partidele instrumentale și vocale, au favorizat participarea soliștilor, contribuind la succesul acestei remarcabile piese de concert, cu indiscutabile semnificații filozofice.

Dezbaterile vii care au urmat și la care au participat creatori fruntași ai vieții noastre de cultură și artă, (Acad. Grigore Moisil, poeta Nina Cassian, compozitorii Tudor Ciortea, Doru Popovici etc. etc.) au dovedit că inițiativa Radioteleviziunii, foarte bine primită, promite a fi bogată în roade.

J. V. P.

Recitalul Halmoş

O seamă de melomani au oarecare rezerve faţă de acei solişti concertişti care sînt şi profesori la instituţii superioare de învăţămînt muzical. După părerea noastră aceasta este o... superstiţie, o erezie. Unii dintre cei mai mari concertişti au fost şi sînt, în acelaşi timp şi profesori. Ne gîndim în domeniul pianului la Cortot, de pildă, care rămîne în istoria muzicii un incomparabil interpret dar şi un pedagog strălucit, dublat sau mai bine zis triplat şi de un excepţional poet al scrisului. Enescu însuşi a fost nu numai violonistul de celebritate mondială, din prima jumătate a veacului nostru, dar şi profesorul venerat al cursului de perfecţionare de la École Normale de la Paris, ori al celor de vară de la Siena. Ne gîndeam la toate acestea cînd am văzut afişul la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", cu recitalul pianistului George Halmoş pe care l-am urmărit şi de data aceasta. Profesorul Halmoş simte nevoia să-şi exprime, în concerte publice, plinul artei pianistice ca şi al sensibilităţii sale — aparent zăgăzuită, în sensul că nu exteriorizează prea mult. Un recital alcătuit din trei Sonate ale unor mari romantici — Schubert, Chopin, Brahms — reprezintă mult, mai ales în condiţiile excelente în care aceste lucrări au fost prezentate. Am subliniat şi cu alt prilej vastitatea repertoriului de care dispune George Halmoş. Dar acest pianist este — să ni se scuze expresia — un mare nesăţios, care investighează necontenit, cele mai diverse lucrări pianistice, prezentîndu-le cu pasiune şi cu o pilduitoare dezinteresare, atent numai la actul pur al interpretării cît mai bune a muzicii.

George Halmoş vine cu simplitate în faţa publicului şi aşezîndu-se la pian, dă impresia că îşi împlineşte un act de proprie conştiinţă profesională, cu reticenţă, cu corectitudine şi dăruire.

Ascultîndu-l, ne-am gîndit la enormul capital de energie, de timp, pe care îl cheltuieşte prodig, şi care credem că s-ar cădea valorificat prin programări cît mai frecvente la noi şi peste hotare.

Toate aceste aserţiuni nu sînt un preambul exagerat (ca întindere) ci însăşi substanţa de bază a unei cronici de concert şi care ar fi putut tot atît de bine figura ca o încheiere a acesteia.

Să vorbim despre Schubert ! Din cele 22 Sonate ale compozitorului, unele neterminate, ne-a oferit *Sonata în La major op. 120*, căreia i-a reliefat esenţialul : melodiile cantabile, reluate şi iarăşi reluate — unele elemente secundare, motive inspirate căci nu poate fi vorba de teme propriu-zise, fiind expuse cu o nostalgică sensibilitate. Îndeosebi *Andantele* median a fost redat cu un lirism subţire. Aici Halmoş a apărut visător, a creat atmosferă, pentru ca *Finalului* să-i imprime apoi energie, să prezinte tema cantabilă deosebit de variat în desfăşurarea ei.

Sonata în si minor, de Chopin, mai uşoară, ca substanţă, desigur, decît precedenta (în si bemol minor) a aceluiaşi compozitor ne-a plăcut prin caracterul viril pe care interpretul l-a comunicat *Allegro-ului maestuoso*, din care nu au lipsit totuşi momentele de reculegere, redate cu pătrunderea muzicianului care a adîncit realmente opera compozitorului. Am admirat apoi acel *Scherzo molto-vivace*. Ne-a făcut să ne gîndim de-a lungul execuţiei sale, pe alocuri extrem de veloce, la halucinantul *Scarbo* din tripticul *Gaspard de la nuit* al lui Ravel. După *Largo*, redat *pesante* şi cu concentrare, în care fiecare sunet avea o semnificaţie, o rezonanţă de adîncime, *Presto-ul* final ni l-a arătat pe interpret, jucîndu-se (vrem să spunem, dominîndu-le de departe) cu toate dificultăţile tehnice ale acestei mişcări înaripate.

Dacă Halmoş apare, prin însăşi ţinuta sa, un interpret de o mare austeritate, aceasta nu exclude impresia de fond că este un senzitiv, fapt confirmat o dată mai mult, urmărindu-l în *Sonata în fa minor op. 5* de Brahms. În afara vitalităţii cu care a redat, *maestuoso*, prima mişcare, am avut satisfacţia de a desluşi în interpretarea *Andantelui* nuanţe foarte fine şi acele accente învăluitoare, tipic brahmsiene care, cu deosebire în *Intermezzo* au apărut de-a dreptul dramatice.

Sala Conservatorului a găzduit o dată mai mult o manifestare artistică de reală calitate.

J. V. PANDELESCU

Soliştii „Bach"

Formaţia „Soliştii Bach" *(Bach Solisten)* din R. F. a Germaniei, a dat, cum era de bănuit, un concert cu muzică exclusiv de Bach, sub conducerea şi cu contribuţia solistică a dirijorului Helmut Winschermann care este şi oboist. Orchestră de cameră, grupînd numai instrumente de coarde şi un clavecin, *Bach Solisten* a luat fiinţă în 1960. De atunci a dat pretutindeni nenumărate concerte care i-au stabilit o bună reputaţie.

O dată mai mult am constatat că muzica lui Bach atrage cu prioritate publicul de concert. Sala studio a Radioteleviziunii s-a dovedit în cazul de faţă neîncăpătoare. Concluzia : cît mai mult Bach, care întruneşte se pare, majoritatea sufragiilor melomanilor.

În *Concertul în Fa major pentru oboi şi orchestră de coarde*, Helmut Winschermann a avut rolul principal căci s-a afirmat simultan în dubla-i ipostază de solist şi dirijor. Tonul său a apărut pătrunzător dar nu acid, cîntul curat, cu remarcabile agilităţi. A realizat totul cu o corectitudine, cu o precizie fără greş. In acelaşi timp nu a neglijat desfăşurarea camerală a concertului, precizînd intrările pe care le impulsiona cu evidenţă dar fără ostentaţie. Mişcarea mediană, *Siciliana* a fost expusă în tempo-ul lent specific ei, oarecum legănat, cu armonii simple şi fără tratări polifonice. Pasajele solo şi cele de tutti au alternat atrăgător, oboiul subliniind caracterul pastoral al dansului. Apoi *Allegro final* în care solistul a avut rolul principal, a fost redat cu replici vii din partea orchestrei — totul într-un pur stil Bach.

Orchestra a interpretat *Trei Fugi* din monumentala lucrare *Arta fugii* care cuprinde, după cîte ştim, 14 fugi şi 4 canoane. Este relevabilă virtuozitatea membrilor formaţiei care departe de a le reda cu o rigiditate mecanică, au conlucrat armonios, cu intrări prompte şi replici vii, cu o ritmică riguroasă, cu expuneri şi reluări, pe partide, deosebit de expresive.

Din gesturile dirijorului prompte, sugestive, am dedus chipul exemplar în care stăpînea toate momentele acestor fugi— ceea ce nu l-a obligat totuşi să se dispenseze de partitură.

Aveam să urmărim, de asemenea, *Concertul în re minor pentru vioară, oboi şi orchestră.* Oboistul Winschermann şi violonistul Ernst Mayer Schierning şi-au împlinit exigenţele şi frumoasele lor sarcini solistice într-o perfectă colaborare, atît între ei cît şi cu orchestra. Am urmărit acea strînsă tratare contrapunctică din *Allegro* iniţial, largile expoziţii ale cantilenei din partea mediană, redată cu lirism, discreţia cu care orchestra a participat tot timpul şi viguroasa mişcare finală, un *Allegro* hotărît şi concluziv. Am sublinia în general, unele închideri de frază ale oboistului Winschermann, făcute într-un foarte frumos *pianissimo*, ca o îngînare.

Programul bogat, care nu a depăşit însă termenul îndeobşte acceptat, de două ore, a cuprins şi *Concertul în re minor pentru două viori şi orchestră.* Dacă soliştii Rainer Kussmaul şi Sandor Karoly s-au întrecut în a cînta cu o desăvîrşită puritate intonaţională şi căldură a expresiei, ei nu au supralicitat niciciînd asupra intensităţii. Ne-au dus cu gîndul uneori, la unele celebre cupluri de odinioară : Enescu — Thibaud sau Enescu — Oistrah, pentru a nu-i aminti decît pe aceştia.

Orchestra care în afara însuşirilor de exactitate şi sobrietate a execuţiei a vădit respectul stilului cerut de Bach a încheiat seara de concert cu o prezentare de-a dreptul poetică a celebrei *Aria* (din *Suita a III-a)* de Bach.

J. V. PANDELESCU

Soliştii din Zagreb

Grupul iugoslav de coarde, înfiinţat la iniţiativa Radioteleviziunii din Zagreb în anul 1954, şi-a cucerit o reputaţie universală, sub conducerea talentatului violoncelist Antonio Janigro. Dar, începînd din 1967 „Soliştii din Zagreb" dau concerte fără dirijor.

I-am ascultat la Ateneul Român într-un program variat şi atractiv. Ei au dovedit şi de data aceasta o coeziune deosebită, un simţ colectiv al stilului de cînt, un consens al nuanţelor de interpretare.

Ca piesă de deschidere : *Suita în si minor pentru flaut, viori, viole şi continuo* de Bach. A fost, evident, piesa de mare pondere artistică a concertului. Solista, flautista Tinka Muradori, s-a făcut apreciată, pentru cîntul său moderat, egal. A cîntat cu siguranţă în tonurile înalte şi cu agilitate pasajele rapide. Ne-a făcut impresia unei interprete mai puţin înclinată spre visare cît spre o tălmăcire precisă şi foarte corectă, cu o bună desfăşurare ritmică, aşa cum cere de altfel muzica lui Bach.

Orchestra cît se poate de omogenă a avut momente cînd a cîntat cu o atrăgătoare surdină, alteori cu reveniri viguroase în *forte. Rondo*-ul a fost redat cu toată însufleţirea iar *Sarabanda,* prin contrast, foarte aşezat, foarte calm.

Momente de mare artă au fost realizate în *Menuet :* cînt subtil, nostalgic, foarte atrăgător.

În mai multe piese de Couperin, melodioase şi de atmosferă a epocii, s-a distins în roluri solistice violonistul Srecko Praselj : ton plăcut, cînt nuanţat, *vibrato* moderat şi expresiv.

Dacă o seamă de dirijori de primul ordin — în frunte cu Toscanini — au făcut să strălucească, în concerte, uverturile spumoase ale lui Rossini, nu e de mirare că se încearcă şi reînvierea unor alte lucrări ale compozitorului, ca de pildă a sonatelor sale. Ansamblul din Zagreb a avut această iniţiativă, prezentînd *Sonata a III-a* de Rossini. Lucrarea reprezentînd, cum e lesne de imaginat, triumful melodiei cantabile, a unei structuri extrem de simple, cu momente de exuberanţă tipic rossiniene şi chiar cu altele de o tentă dramatică, nu a fost — în ciuda unei execuţii foarte clare, condusă cu tot discernămîntul cerut — de natură să ne intereseze prea mult. Din vasta literatură a muzicii clasice de cameră, pot fi dezgropate şi alese lucrări destule, trecute pe nedrept sub vălul uitării, care să intereseze incomparabil mai mult decît asemenea piese larg depăşite, în acest gen cameral, chiar la epoca în care au fost scrise.

Am făcut cunoştinţă apoi cu *Improvizaţia concertantă* de Milko Kelemen, compozitor din R. S. F. Jugoslavă. Piesă simplă, cu mişcări scurte, scrisă într-un stil compozit şi în care fondul popular se ridică deasupra influenţelor — timide de altfel — ale foştilor profesori ai compozitorului, Luigi Nono şi Olivier Messiaen.

După aceasta, s-a trecut direct la *Simfonia simplă* de Britten în care formaţia a vădit precizie ritmică, o anumită spiritualitate în mişcarea „pizzicatto vesel" şi o adîncire a conţinutului în *Sarabandă.*

Trecînd peste transcrierea, nu credem cea mai izbutită, a unui *Scherzo* de Şostacovici, am fost plăcut impresionaţi de atenţia *Soliştilor din Zagreb* care au prezentat în supliment între altele, unele din *Dansurile româneşti,* de Bartok — în ciuda, şi aici, a unei transcripţii, pentru coarde, pe alocuri deficitară. Să subliniem însă profunda unitate a formaţiei, disciplina şi sobrietatea de care a dat dovadă, simţul măsurii şi valoarea tehnicităţii sale.

J. —V. PANDELESCU

„Muzicienii din Paris"

Restrînsa orchestră de coarde „Les musiciens de Paris" a atras mulţi iubitori ai muzicii, datorită, credem noi, şi clasicilor înscrişi în program.

Alcătuită din foşti absolvenţi ai Conservatorului din Paris, orchestra cîntă fără dirijor. De la o vreme se observă tot mai mult tendinţa ca aceste mici ansambluri să se dispenseze de un conducător ceea ce impune, ca un corolar, o sporită grijă pentru precizia intrărilor, pentru păstrarea unei execuţii ireproşabile. Un *Concerto grosso* de Benedetto Marcello a arătat, dintru început că, formaţia şi-a luat asupră-şi sarcina de a face faţă unei muzici care necesită, tocmai prin caracterul ei melodios, cantabil, o deosebită acurateţe în execuţie. De observat că acel *Grave e staccato* cu care debutează concertul a fost redat însă mai mult *legato* decît *staccato*... Dar melodiile din mişcările *Allegro* şi *Lento* au avut o frumoasă desfăşurare, un relief atrăgător. Benedetto Marcello, în ciuda amatorismului său, ne-a arătat, o dată mai mult, că la vremea lui (începutul veacului XVIII), depăşise mulţi muzicieni profesionişti prin talentul său de mare melodist, prin economia structurală a lucrărilor pe care le-a lăsat.

Un alt compozitor italian, preclasic, pe nedrept uitat, a figurat şi în programul concertului : Allesandro Stradella. Personaj aproape legendar, aventuros (a murit, în 1681, asasinat la Genova) acest înzestrat napolitan a lăsat o seamă de lucrări în domeniul operei, al muzicii de cameră, al cantatei. Darul său de melodist a făcut ca el să ocupe un loc important în muzica italiană a epocii.

În *Suita pentru trompetă şi orchestră de coarde,* solistul a fost Claude Molénat. Deşi în programul de sală se specifica faptul că trompetistul este... „pilot al Companiei Naţionale Air France" de unde implicaţia că este un diletant în materie de muzică, acesta s-a achitat cu elan şi am spune chiar cu bravură de rolul său. A cîntat, la o mică trompetă, cu un sunet foarte pătrunzător, luminos, cu trilul, cînd a fost cazul, ponderat.

Tot Claude Molénat a fost şi solistul *Suitei pentru trompetă şi orchestră în Re major* de Händel din care nu a redat însă decît doar cîteva părţi. Am apreciat mişcările corecte, potrivite, în care au fost prezentate *Fuga* şi *Menuetul.*

Concertul pentru vioară şi orchestră în la minor de Bach l-a avut ca solist pe tînărul Gérard Poulet care a vădit o bună şcoală. Tonul său a apărut moderat, expunerea simplă, îngrijită. Un plus de strălucire în desfăşurarea celebrei lucrări îi va aduce interpretului, pe viitor, mai mult succes.

Piesa de rezistenţă solistică a serii a fost *Concertul în La major pentru pian şi orchestră* de Mozart. Lucrarea a fost interpretată de pianista Claude Maillols, care a ţinut, de altfel şi clavecinul, în celelalte lucrări din program.

Nota generală a interpretării pianistice a fost gingăşia. Claude Maillols a vădit un perlaj de mare finete. Jocul său atît în pasajele de tutti cît şi în cadenţe, a fost foarte curgător. Stilul în care a cîntat, mozartian, dar un Mozart fără momente de energie, de vigoare deosebită ci, oarecum, uniform ca intensităţi de sonoritate. Interpreta afirmîndu-se ca o excelentă pianistă ce-şi cunoaşte rolul său, s-ar fi cerut să aibă totuşi mai multe momente în care să figureze, în raport cu exigenţele partiturii, mai multă vigoare, un plus de energie. Pianista s-a distins, îndeosebi prin finetea tuşeului şi muzicalitatea sa, calităţi pe care desigur le-am apreciat la valoarea lor.

Orchestra, care are cîţiva ani de existenţă, şi-a cucerit o anumită omogenitate — ceea ce a contribuit la redarea corectă a pieselor înscrise în program.

J. —V.

Jan Panenka

Recitalul susţinut la sala mică a Palatului de către pianistul praghez Jan Panenka ne-a permis să cunoaştem mai îndeaproape arta unuia dintre soliştii instrumentali de frunte din R. S. Cehoslovacă. Elev al profesorului Frantisek Maxian la Conservatorul din Praga şi apoi al bine-cunoscutului pianist şi pedagog sovietic Pavel Serebriakov la Leningrad, Jan Panenka s-a impus atenţiei opiniei publice muzicale încă din anul 1951, cînd a cucerit premiul I la Concursul internaţional „Smetana" din cadrul Festivalului „Primăvara la Praga". Cariera internaţională care i s-a deschis de atunci l-a purtat prin majoritatea ţărilor europene, dar şi în mari centre muzicale ale Asiei şi Australiei, unde a prezentat recitaluri sau a concertat alături de Filarmonica din Praga, al cărei solist permanent este din anul 1959. Un prestigios „Grand prix du disque" obţinut pentru interpretarea *Sonatei* de Debussy alături de violonistul ceh Josef Suk i-a adus consacrarea ei pe planul discografiei. Publicul român a avut prilejul să-l cunoască în compania aceluiaşi Josef Suk, ca interpret al *Sonatei nr. 2 pentru vioară şi pian în La major* de Brahms, editată pe un disc „Electrecord" după o înregistrare preluată de la casa „Supraphon" din Praga.

Pentru recitalul său de la Bucureşti, Jan Panenka şi-a alcătuit un program din care a exclus lucrări de amplă construcţie arhitectonică, de genul sonatei, preferînd să demonstreze posibilităţile sale expresive în domeniul miniaturii pianistice, nu mai puţin dificil — deşi pe alt plan — deoarece pretinde capacitatea de evocare instantanee a unui sentiment, a unui personaj.

Debutul recitalului l-au constituit cele *Şase bagatele op. 126* de Beethoven, piese aparent simple, compuse desigur într-un moment de relaxare, după marea tensiune a creării *Simfoniei a IX-a, op. 125.* Aparenţa simplităţii este însă înşelătoare, deoarece aceste miniaturi, cînd delicate, destinse, cînd învolburate, agitate, impun interpretului o mare forţă de concentrare, pentru a trece nemijlocit de la o ambianţă la alta, evitînd totodată excesele de romantizare, dar şi de „bagatelizare". Interpretarea lui Panenka a reuşit să ocolească aceste pericole, totul desfăşurîndu-se în limitele unui desăvîrşit gust artistic. Prin aceasta, ciclul beethovenian — destul de rar abordat în programele pianiştilor consacraţi — ni s-a dezvăluit ca o lucrare meritorie, demnă de geniul Titanului.

După acest început revelator, am aşteptat cu un justificat interes următoarea lucrare anunţată pe afiş, de asemenea o succesiune de miniaturi : suita *Carnaval op. 9 de* Schumann. Aci, Panenka nu s-a mai ridicat însă la nivelul aşteptărilor. Vîrtejul carnavalesc — în mijlocul căruia îşi fac apariţia binecunoscutele

personaje ale „Commediei dell' arte" Pantalon și Colombina, dar și figurile familiare ale lui Paganini și Chopin, alături de eroi imaginați de Schumann — pretinde un amestec de visare poetică, de melancolie lirică și de denunțare satirică virulentă, totul decantat în alambicul unei imaginații romantice înfierbîntate. Preocupat în chip evident de latura virtuoză a pianisticii schumanniene, Panenka a neglijat tocmai acest aspect esențial al „atmosferei" *Carnavalului*, în favoarea unei interpretări dominate de cîntul în forță.

Partea a doua a programului, dedicată unui șir de pagini lisztiene, a părut mult mai apropiată de posibilitățile sale expresive. Virtuozitatea s-a putut desfășura în voie în *Variațiunile pe tema unui vals de Schubert*, în *Studiul în fa minor*, dar mai cu seamă în *Rapsodiile ungare nr. 5 și 15*, aceasta din urmă prezentată cu o bravură antrenantă, pe măsura ritmului energic al Marșului lui Rákoczi așezat la baza Rapsodiei. Nu mai puțin, Panenka și-a dezvăluit și capacitatea de a evoca momente de delicat abandon liric, de genul celor care au inspirat piesele *Sonet după Petrarca* sau *Sposalizio*. Frazele lui Panenka au apărut aci de o diversitate de colorit remarcabilă, pianistul ceh reușind să îmbine o tehnică impecabilă cu „panașul" sentimental de rigoare — totuși lipsit de exagerări — și să restituie acestor pagini caracterul lor improvizatoric original.

Personalitate artistică interesantă, deși cu manifestări uneori inegale, Jan Panenka se înfățișează ca un pianist aflat la zenitul carierei sale, acolo unde experiența cîtorva decenii de activitate concertistică permite abordarea unui repertoriu practic nelimitat, mergînd de la lucrări consacrate, de mare anvergură, pînă la miniaturile adeseori disprețuite pe nedrept. Sub acest din urmă aspect, recitalul său ne-a oferit un prilej binevenit de a reflecta asupra modului de alcătuire a programelor multora dintre pianiștii cu o vie activitate internațională.

EDGAR ELIAN

Cvintetul de suflători din Ankara

Concertul „Cvintetului de suflători" din Ankara ne-a oferit posibilitatea de a cunoaște micul grup al acestor artiști turci pe care, din capul locului, trebuie să spunem că i-am găsit deosebit de înzestrați și la un nivel profesional ridicat.

Formația a luat ființă cu cinci ani în urmă din inițiativa flautistului Mükerren Berk, muzician de larg orizont artistic care este de altfel, încă din anul 1937, primul flautist al Orchestrei Simfonice Prezidențiale din Ankara iar, începînd din 1960 și directorul acesteia.

Programul prezentat a avut o diversitate deosebită, constînd îndeobște în mici piese scrise anume pentru suflători. Ele au excelat toate prin larga lor accesibilitate — ceea ce oglindește bine intenția formației, a conducătorului ei, de a face drum, acestui gen muzical cameral, către un cît mai mare număr de ascultători.

Divertismentul nr. 1 în si bemol major de Haydn a invederat însușirile cardinale ale formației : o desăvîrșită puritate a execuției, un frumos echilibru al sonorităților, o coeziune și articulație bine organizată între membrii cvintetului. *Allegro* inițial a fost redat realmente *con spirito ;* în *Andante* a cărui temă nu este alta decît aceea din *Coralul St. Anton*, făcută atît de populară de Brahms datorită minunatelor lui variații, cvintetul s-a distins prin coloritul discret și cald pe care i l-a păstrat. *Menuetul* a avut o mișcare grațioasă și faptul că fagotistul Orhan Göktürk a ieșit în evidență mai mult, nu putem spune că ne-a deranjat. Este de altfel un instrumentist deosebit de talentat, prim fagotist al orchestrei Operei de Stat precum și al Filarmonicii din Ankara.

Suita compozitorului francez Charles Lefervre, în afara faptului că a dat putința flautistului Mükerren Berk și oboistului Saki Yolak să-și valorifice calitățile de virtuozi ai instrumentelor respective, nu putem susține că este o lucrare de un deosebit interes.

Am apreciat însă o dată mai mult cunoscuta *Muzică de cameră pentru instrumente de suflat* de Hindemith scrisă de compozitor cu o totală dezinvoltură, cînd veselă, ca în prima mișcare, ori dansantă ca în cea de a doua parte ; mișcarea a treia *Liniștită* în care clarinetul expune descoperit, dintru început, tema, a pus într-o frumoasă lumină însușirile acestui excelent instrumentist (ton dulce, cald, suav) Aykut Dogansoy. În ciuda unei figurații de acompaniament care la un moment dat devine de o uniformitate obsesivă, aici am apreciat și însușirile cornistului Etol Gömürgen (justețea intonației, cîntul moderat în piano, fără nici un moment de stridență).

Compozitorul Malcolm Arnold face parte din generația putem spune tînără (deși a împlinit o jumătate de veac de existență) a școlii contemporane engleze. Cvintetul său a apărut deosebit de facil, (ca accesibilitate) inspirat sub raportul melodic și cu totale libertăți în ceea ce privește mișcările, în sensul că însăși înlăuntrul unei părți ca cea inițială (allegro con brio) intervin schimbări curioase, care merg pînă la *andante* și chiar *larghetto*. A fost o muzică fără mari pretenții pe care formația turcă a redat-o cu îngrijire, făcînd-o cu atît mai plăcută.

Programul a fost încheiat cu *Cvintetul pentru instrumente de suflat* (op. 46) al compozitorului A. Saygrin. Încă din prima mișcare un rol de seamă este acordat oboiului. Titularul acestui instrument foarte popular de altfel în Orient, este Sakin Yolac, care de două decenii împlinește rolul de prim oboist al Orchestrei simfonice Prezidențiale din Ankara. Un artist subtil, care a cîntat tot timpul distinct, ponderat, fără acidități, uneori tonul fiind pastoral și cu o nuanță de reverie. Această lucrare poartă amprenta muzicii populare turce, dar fără insistențe cu caracter folcloric ; ea a oferit un cîmp larg de afirmare a tuturor membrilor cvintetului, fiecare avînd de împlinit, pe rînd, roluri de virtuozitate, de valorificare a măiestriei execuției.

Lucrarea are o seamă de exigențe de ordin ritmic și de colorit care au fost împlinite cu brio.

Cvintetul de suflători din Ankara s-a bucurat — pentru remarcabilele-i însușiri artistice — de o caldă și justificată prețuire din partea publicului.

J. V. P.

Armonie, vigoare, inedit

Spectacolul de gală cu care a debutat Ansamblul artistic al Armatei Republicii Populare Ungare, în cadrul unui turneu pe care l-a întreprins în țara noastră, a fost găzduit în Capitală de scena Operei Române. Acest valoros ansamblu, una dintre cele mai populare și prețuite formații vocal-instrumentale și coregrafice ungare, este apreciat și cunoscut în multe alte țări.

Întregul program prezentat, intitulat deosebit de elocvent „Împreună", ne-a apărut radical schimbat (față de o altă versiune pe care o consemnam cu ani în urmă în cadrul altui turneu, în coloanele unui cotidian de mare tiraj), conceput într-o formulă regizoral-dramaturgică inedită (regia : Major Támás — laureat al premiului „Kossuth" ; dramaturgia : Modos Péter) cu tendințe vădite spre o stilizare clasicizantă. Totul se deapănă tematic cu o simplitate de loc căutată, într-o desfășurare alertă, plină de prospețime, armonie și vigoare, cu multă grijă pentru respectarea în amănunțime a celor două planuri de bază ale spectacolului (muzica și dansul), etalînd pregnant colaborarea deplină, de loc ostentativă, între dramaturgie și regie pe de o parte, conducerea artistică (Görgel György), conducerea muzicală (Kuhher György, Kis István, Pödör Béla) și cea coregrafică (Novák Ferenc, Seregi Lászlo) pe de altă parte.

Cum spuneam, spectacolul își propune și reușește să demonstreze, să convingă, printr-o înlănțuire tematică firească a tablourilor *Încorporarea, Balul recruților, Instrucția, Jurămîntul, Întîlnirea, Inundație, Serbarea de inaugurare, Evocarea strămoșilor, Zbor, Prietenia popoarelor — prietenia armelor*, tot atîtea momente emoționante ale unui subiect vibrant, a cărui sferă de referință își va alege ca erou principal, militarul armatei populare din țara prietenă, întruchipat ca tînăr de nădejde al zilelor noastre, temeinic integrat în tumultul și rosturile pline de patos și noblețe al societății socialiste.

Titlul deosebit de sugestiv al tablourilor și scenetelor muzical-coregrafice din care este compus spectacolul va introduce cu ușurință pe spectator în tematica acestuia, putînd depăna, chiar anticipa singur subiectul, pe măsură ce acțiunea se derulează asemenea unui panoramic cinematografic de „scurt metraj". Plecarea în armată a tinerilor ca și așa-zisul „bal al recruților" lasă locul aproape subit unor deprinderi militare disciplinate. Primele versuri ale jurămîntului militar au fost rostite în limba română, producînd o vie impresie în rîndul spectatorilor. După o „idilă", realizată excelent sub raport coregrafic, asistăm la un tablou plin de dramatism ce pune în valoare calitățile eroice, de dăruire ale militarilor, care înfrîng stihia apelor într-o încleștare dramatică, liniștea și voia bună fiind redate apoi printr-o reușită „serbare". Partea a doua a spectacolului debutează cu un tablou arhaic ce evocă legendare figuri istorice ca cele din armata de iobagi a lui Doja, ale honvezilor pașoptiști, ale soldaților din armata revoluției din 1919 sau din lupta de rezistență. O „punte" intitulată *Zbor*, dedicată militarilor forțelor aeriene, va face legătura cu finalul, conceput apoteotic, ca o adevărată antologie de cîntece și dansuri ale militarilor din armatele țărilor prietene în cadrul căruia am desprins interpretarea în limba română mai mult decît corectă și în stil, îndelung aplaudată, a unei înaripate prelucrări de folclor semnată de compozitorul Dinu Stelian.

Realizatorii spectacolului prezentat de Ansamblul artistic al Armatei Republicii Populare Ungare, adoptă o formulă „camerală", de desfășurare inedită într-o concepție modernă, în sensul bun al cuvîntului, cu osebire în sectorul coregrafic și scenografic, mizînd în special pe elementul sugestivitate, concentrare și stilizare maximă a mijloacelor de expresie. Partitura orchestrală, care folosește variate și tumultuoase ritmuri, ne-a apărut deosebit de colorată, consistentă și adecvată desfășurării acțiunii. Semnalăm totuși cîteva „abuzuri" de aranjament revuistic, uneori neconcludent. De asemenea, corul, care s-a afirmat ca un aparat vocal omogen și de certă calitate a fost prea puțin pus în valoare în economia întregului spectacol, cu excepția tabloului final. Remarcăm (fără putința de nominalizare din pricina defectuoasei alcătuiri a programului de sală) evoluția excelentă a unor soliști dansatori sau cîntăreți, care dovedesc real talent dublat de o solidă pregătire profesională, apariției scenice deosebit de agreabile. Merite deosebite revin în egală măsură fiecărui component al ansamblului, indiferent compartimentul în care activează, mai ales pentru felul ireproșabil în care s-au integrat în cadrul desfășurării unei acțiuni scenice de loc facile, pentru promptitudinea cu care au răspuns indicațiilor realizatorilor spectacolului, relevînd cu prisosință strădania și migala orelor de repetiție.

Neîndoios, spectacolul Ansamblului artistic al Armatei Populare Ungare, care se înscrie ca un veritabil eveniment artistic al genului, va persista multă vreme în inimile sutelor de spectatori prezenți în sala Operei Române, care au răsplătit cu generozitate și căldură, prin puternice aplauze, mesajul vibrant al unei arte interpretative plină de conținut emoțional.

CONSTANTIN RĂZVAN

„Anotimpurile" de Haydn la Filarmonică

După ce, în stagiunea precedentă, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii a obținut un binemeritat succes cu un oratoriu de Haydn, într-o interpretare, purtînd prestigioasa semnătură a lui Igor Markévitch, Filarmonica „George Enescu" a programat *Anotimpurile haydniene*, încredințînd conducerea lui D. D. Botez, unul din maeștrii necontestați ai muzicii noastre corale. Inițiativa s-a dovedit fericită sub toate aspectele, dar mai cu seamă sub acela al frumuseții execuției vocale, dată fiind îndelungata experiență a dirijorului în această materie.

Pregătite de Vasile Pântea și finisate de D. D. Botez, paginile corale au impresionat într-adevăr prin calitatea sonoră a interpretării și prin disciplina de ansamblu. În asemenea momente cum sînt *Corul*

țăranilor, Cîntecul bucuriei și apoteoticul *Cor final* din partea I *(Primăvara)*, dar și în *Imnul soarelui* și *Scena furtunii* din partea a II-a *(Vara)*, în *Corul vînătorilor* și *Scena de petrecere* din partea a III-a *(Toamna)* sau în *Cîntecul fusului, Scena de la șezătoare* și *Imnul de slavă* din partea a IV-a *(Iarna)*, corul Filarmonicii a dovedit că posedă una din rarele virtuți ale formațiilor vocale, aceea de a cînta *piano*, pe lîngă capacitatea de a se impune în scenele triumfale, de mare amploare.

Trio-ul de soliști, alcătuit din Emilia Petrescu, Valentin Teodorian și Gheorghe Crăsnaru a satisfăcut, la rîndul lui, cele mai severe exigențe, confirmînd o dată mai mult calitățile de muzicalitate și de forță expresivă, care au cucerit de atîtea ori auditorii. Cele trei personaje imaginate de libretistul G. van Swieten după textul original al poetului englez James Thomson au apărut astfel conturate în caracterele lor esențiale. Tînăra săteancă Hanne ni s-a înfățișat prin glasul Emiliei Petrescu ba ca o autentică fată de la țară, îndrăgostită de natură (aria *Welche Labung für die Sinne)*, ba ca o cochetă ușor naivă (în duetul cu Lukas *Ihr Schönen aus der Stadt)* sau ca o țărancă sănătoasă, înzestrată cu putere de muncă *(Cîntecul fusului)*, dar și cu un neabătut simț al umorului (povestirea de la șezătoare *Ein Mädchen das auf Ehre hielt)*. În toate aceste arii și duete, ca și în recitative sau ansambluri, Emilia Petrescu a avut o puritate a intonației, o prospețime a expresiei, o ușurință a rezolvării tehnice, care o situează indiscutabil în primele rînduri, pe plan internațional, ale sopranelor de cantate și oratorii. Personajul lui Lukas, logodnicul Hannei, s-a bucurat la rîndul lui de interpretarea fără cusur a lui Valentin Teodorian, în cavatina evocînd zăduful unei zile de vară *(Dem Druck erlieget die Natur)*, în duetul cu Hanne mai sus amintit, în dramatica arie a drumețului rătăcit printre zăpezi *(Hier steht der Wandrer nun)*, ca și în diferitele recitative și terțete, în care și-a adus contribuția unei muzicalități impecabile și a unei tehnici de mare clasă. Celor doi interpreți, de multă vreme consacrați, ai literaturii vocal-simfonice li s-a alăturat cu cinste tînărul bas Gheorghe Crăsnaru, interpretînd personajul lui Simon, bătrînul înțelept care evocă în cîte o arie esența fiecăruia din cele patru anotimpuri : voioșia plugarului la sosirea primăverii *(Schon eilet froh der Ackersmann)*, viața senină a păstorului care-și mînă turmele în peisajul însorit al verii *(Der muntre Hirt versammelt nun)*, bogăția roadelor toamnei *(Seht auf die breiten Wiesen hin)* și prilejul de meditație pe care-l oferă lungile nopți de iarnă *(Erblicke hier, betörter Mensch)*. Suplețea glasului, frumusețea timbrului, siguranța atacurilor au constituit din nou însușirile dominante ale talentatului cîntăreț, care a devenit o prezență tot mai atractivă a stagiunilor noastre muzicale.

Remarcabilă, la acest concert, nu a fost însă numai reușita secțiunilor vocale (solistice și corale), ci ansamblul execuției, incluzînd așadar și paginile orchestrale. La pupitrul dirijoral, D. D. Botez s-a dovedit un maestru experimentat, a cărui principală preocupare o constituie claritatea și viața discursului muzical. Datorită baghetei sale ferme, accentul în interpretare a fost pus pe exactitate chiar și în pasajele lirice sau dramatice, astfel încît partitura oratoriului ni s-a dezvăluit în toate detaliile sale. A fost un concert care a scos în evidență toate laturile inspirației haydniene : idilismul, dar și vigoarea țărănească, descrierea naturii prin sugestive mijloace onomatopeice, dar și prin ample desfășurări simfonice, arii de mare forță emotivă, dar și coruri impresionante. Realizarea dirijorului, a soliștilor vocali, a corului și a orchestrei merită de aceea întreaga prețuire.

EDGAR ELIAN

Gheorghe Zamfir, noua sa formație și Marcel Cellier la Ateneu

Gheorghe Zamfir se aureolează cu noi succese. Înainte de a-și fi luat din nou zborul peste hotare, el a dat un concert la Ateneu, precedat de o prezentare a folcloristului Hari Brauner în calitate de consultant.

Judecînd după cîntecele aduse în joc, Gheorghe Zamfir a urmărit, probabil la sugestia îndrumătorului său, să popularizeze unele cîntece reprezentative pentru anumite zone folclorice. Ele au fost mai mult sau mai puțin înlănțuite în scopul realizării și a unui anumit profil de spectacol.

Naistul a debutat singur, expunînd — după unele virtuozități specifice instrumentului — un cîntec vechi, duios și dramatic, care s-a mutat apoi într-o doină ancestrală. Încet, i s-au alăturat, acompaniindu-l în surdină, violoniștii Ion Drăgoi și Efta Botoca. O notă specifică de cîntec românesc, a adus Marin Chiser, cunoscut pentru minunatul său cînt molcom, dulce, ușor ornamentat, la caval. Era un cîntec de demult, doinit cu înmlădieri caracteristice, o „mioriță" muzicală, i-am spune noi, de o negrăită frumusețe, care ne-a sugerat simplitatea și calda melancolie a străvechiului distih popular „glas din cobuz, dulce la auz"... (cobuzul — un fel de cobză). Cîntece de petrecere și jocuri din Oaș, Bătute și Sîrbe moldovenești au adus un contrast vesel, antrenant și Gheorghe Zamfir a lăsat la un moment dat naiul pentru a le ritma la o mică tobă.

Pe rînd și-au făcut intrarea, un tînăr țimbalist, element, sperăm, promițător dar, deocamdată, elev la Conservator, apoi îmbrăcat în straie pitorești din țara Oașului, tînărul Gheorghe Palcu, care a fost introdus în ansamblul lui Zamfir pentru a „zice" cîteva versuri populare. Dorin Cuibaru la taragot și Petre Vidrean la contrabas au completat acest ansamblu care va duce departe, probabil, cîntecul românesc.

Dar să vorbim despre însuși protagonistul și conducătorul muzical, Gheorghe Zamfir. Contactul cu folclorul și talentul său nativ i-au sugerat și îi sugerează necontenit prelucrări inedite și chiar mici compoziții. În bocetele și în suspinele sale, în doinele de jale ca și în acele chiuituri dionisiace, Zamfir apare un adevărat creator. Ne-a amintit de Maria Tănase. El e din acest punct de vedere inegalabil.

Este aspectul cel mai valoros, de inovații creatoare pe care va trebui să îl cultive. Zamfir apărînd și în muzica simfonică — ne referim la participarea sa solistică, foarte importantă în *Clepsidra II* de Anatol Vieru — a dovedit că poate majora posibilitățile de expresie ale instrumentului. Am avut un soi de „nai preparat", cu artificii noi, pe alocuri mai mult sau mai puțin percutante care ne fac să întrezărim și alte potențe artistice ale naiului. Credem că, în această direcție, talentatul Gheorghe Zamfir e sortit să aibă un aport valoros.

În ceea ce privește colaborarea cu orga și cu Marcel Cellier ea poate deveni rodnică și afectiv artistică. Dar se cere, din partea organistului o cunoaștere perfectă pe de o parte a instrumentului, pe de alta a folclorului românesc. Pe aceasta o dorim și o așteptăm.

Cît privește buchetul de cîntece românești pe care le va prezenta peste hotare împreună cu grupul menționat, Gheorghe Zamfir va fi cel dintîi în situația de a verifica ceea ce poate atrage în mod deosebit — dincolo, desigur, de naiul său „fermecat" — publicul. La Ateneu s-a urmărit realizarea unei anumite etnografii muzicale.

Dar nu avem certitudinea că tot ce am ascultat noi aici, poate plăcea și peste hotare.

J. — V. PANDELESCU

Filarmonica din Arad în turneu la București

Turneul bucureștean al Filarmonicii din Arad a atras atenția asupra unui vechi centru cultural-artistic al țării noastre, în care muzica s-a bucurat de atenția cuvenită, începînd încă din secolul trecut, — dovadă, școala de muzică, existînd de 140 de ani, dar mai ales concertele simfonice, organizate în mod curent cam tot de pe atunci, cu concursul unor personalități ilustre ca Franz Liszt, Josef Joachim, Johann Strauss tatăl, sau — mai recent — Pablo Casals, George Enescu, Jacques Thibaud, Wilhelm Backhaus. O formație simfonică profesionistă cu caracter permanent s-a înființat însă în orașul de pe Mureș abia în anii puterii populare, cu 25 de ani în urmă. De atunci, orchestra arădeană a parcurs un drum ascendent continuu, rezultat al activității neobosite depuse, la pupitrul formației, de dirijori permanenți ca Nicolae Brînzeu și Nicolae Boboc, dar și al colaborării cu o seamă de oaspeți de prestigiu de peste hotare, ca Václáv Smetácek, René Defossez, Kurt Adler sau Djura Jaksic.

Nu am avut, pînă în prezent, personal ocazia să ne convingem de progresele realizate de către Filarmonica din Arad în vremea din urmă, motiv pentru care concertul susținut la sala Ateneului ni s-a părut deosebit de elocvent. Dirijorul Eliodor Rău, actualmente și director al instituției, a alcătuit în acest scop un program de mare varietate stilistică, permițînd orchestrei să efectueze o adevărată demonstrație a posibilităților sale, în lucrări atît de diferite pe planul problemelor de interpretare, cum sînt un *Concert* de Bach, o *Simfonie* de Schubert, o *Uvertură* de Weber și o creație contemporană românească. Trebuie să mărturisim, de la început, că demonstrația a constituit o deplină reușită, făcîndu-se dovada capacității Filarmonicii din Arad, de a îmbrățișa un repertoriu cu o largă arie de cuprindere a stilurilor muzicale, în cadrul unor concerte cu o ținută elevată. Totodată, s-a făcut și dovada însușirilor de pedagog de orchestră ale dirijorului Eliodor Rău, care a reușit să prezinte în Capitală un program bine structurat, în condiții interpretative excelente.

De la început, piesa lui Mihai Moldovan *Vitralii* a dezvăluit posibilitățile dirijorului și ale orchestrei, de a expune în chip coerent și sugestiv o muzică bazată pe culoare și transparență. Implicațiile folclorice — aluzii la hăulit sau la sonoritatea tulnicului — au fost realizate cu rafinament și gust artistic, în timp ce intențiile de simetrie, pe planul identității, al contrastului și al echivalenței, au apărut evidente pe parcursul celor șase părți concise ale lucrării.

În continuarea programului, *Concertul nr. 1 pentru clavecin și orchestră în re minor* de Bach, adeseori prezentat cu folosirea pianului ca instrument solist, ne-a invitat la noi reflecții pe marginea vechii dileme : clavecin sau pian în muzica lui Bach ? Fără îndoială, timbrul „cărnos" al pianului incită la excese expresive, străine de spiritul bachian, dar și excesul de stilizare, de „mecanizare" metronomică, adeseori practicat de claveciniști, este contraindicat în lucrările marelui Johann Sebastian. Adevărul este, în mod evident, la mijloc : se cere din partea interpretului — indiferent dacă alege clavecinul sau pianul ca instrument solist — o concepție totodată vie și structurată, dar pornindu-se de la respectul necondiționat al partiturii. Este ceea ce a înțeles pe deplin solista serii, Eliza Hansen (din R. F. a Germaniei), profesoară de clavecin la Școala superioară de muzică din Hamburg. Originară din România, Eliza Hansen — printre ai cărei elevi se numără și apreciatul pianist Christoph Eschenbach — a studiat, cu ani în urmă, la Berlin, avîndu-i ca maeștri pe Arthur Schnabel și Edwin Fischer. Faptul mi se pare deosebit de semnificativ în contextul prezentării la București a primei lucrări concertante pentru claviatură de Bach, deoarece Edwin Fischer a fost unul dintre cei mai desăvîrșiți interpreți ai acestei lucrări *la pian*, reușind să anime fiecare frază a Concertului de o viață, o flacără și o vigoare de-a dreptul irezistibilă. Cu atît mai meritorie apare de aceea realizarea elevei sale Eliza Hansen *la clavecin*, demonstrînd fără echivoc justețea tezei că nu instrumentul este determinant în cazul muzicii lui Bach pentru claviatură, ci artistul care-l mînuiește. Un clavecinist inspirat sau un pianist autentic pot în egală măsură să redea sensul profund al acestui Concert, folosind instrumentul lor pentru luminarea expresivă a lucrării în spiritul lui Bach. Remarcabil, la Eliza Hansen, este tocmai *stilul pianistic* folosit la clavecin, modul în care poezia detaliilor nu întrerupe niciodată desfășurarea generală, de o neabătută energie ritmică, dar niciodată de o rigoare rece, doctorală. Interesant este și procedeul

solistei, de a anticipa cu o fracțiune de secundă atacul clavecinului în acordurile comune cu orchestra, făcînd astfel să devină perceptibil sunetul instrumentului — altfel destul de puțin penetrant — chiar și în condițiile suprapunerii sale peste ansamblul acompaniator. Vorbind despre acompaniament, se cuvine să subliniem și aportul orchestrei, condusă de Eliodor Rău, la reușita acestei părți a programului. A fost, în mod indiscutabil, unul din punctele de culme ale serii.

După pauză, instrumentiștii arădeni și dirijorul lor au trecut cu succes examenul muzicii romantice, mai întîi în *Simfonia nr. 8 („Neterminata") în si minor* de Schubert, pe care au prezentat-o cu multă înțelegere pentru subtilitatea și delicatețea acestei muzici, iar apoi în *Uvertura* la opera *Euryanthe* de Weber, căreia i-au insuflat energia dramatică și romantismul „naturist" de rigoare. Aci, ca și în celelalte lucrări ale programului, s-a putut constata seriozitatea muncii de pregătire care se desfășoară la Arad sub îndrumarea lui Eliodor Rău. După Filarmonicile din Cluj, Iași, Timișoara, Tg-Mureș, pe care am avut prilejul să le aplaudăm la București, iată că și Aradul se înscrie cu cinste printre centrele artistice de prestigiu, meritînd din plin încurajarea și stima publicului iubitor al muzicii.

EDGAR ELIAN

Trio-ul de coarde din Arad

Cu ocazia turneului la București al Filarmonicii de Stat din Arad, trio-ul de coarde alcătuit din Ștefan Cîmpan Fatyol (vioară), Ladislau Darida (violă) și Erwin Czuczu (violoncel) — toți membri ai acestei orchestre — a susținut în luna noiembrie un concert, în sala Studio a Ateneului.

Formația, recent alcătuită, posedă un repertoriu variat, care cuprinde lucrări clasice (Haydn, Beethoven, Schubert) și contemporane românești (Paul Constantinescu, Ludovic Feldman, Cornel Țăranu, Dumitru Capoianu).

În cadrul manifestării la care ne referim, au fost interpretate : *Divertismentul nr. 4 în Do major* de Haydn, *Trio op. 3 în Mi bemol major* de Beethoven și *Trio de coarde* de Ludovic Feldman.

S-a remarcat în primul rînd înțelegerea justă a caracteristicilor stilistice a pieselor interpretate.

În *Divertismentul de Haydn,* lucrare care nu pune probleme tehnice deosebite, interpreții au realizat construcția clară a formei, sonoritatea echilibrată și frazarea nobilă, plină de tandrețe.

Interesantă și muzicală a fost tălmăcirea spiritului beethovenian în *Trio op. 3 în Mi bemol major.* Tonul cald, nuanțele variate, culoarea sunetului, interiorizarea în părțile lente, continua gradare emoțională și sudarea timbrelor celor trei instrumente, sînt cîteva din atributele formației arădene.

Dacă uneori s-a observat o nesiguranță, mai ales în unele pasaje de virtuozitate, totuși atmosfera a fost în general realizată.

Și acum, cîteva cuvinte despre *Trio-ul* lui Feldman. Această lucrare pune interpreților o serie întreagă de probleme pe care am dori să le arătăm în paralel cu cele componistice.

O problemă de concepție, este cea a raportului între varietate și unitate, problemă care trebuie bine înțeleasă de instrumentiști din capul locului, pentru echilibrul lucrării. *Trio*-ul folosește atît diferitele stiluri componistice (Bartok, Prokofiev, influențe romantice și melosul popular), cît și permanenta alternanță între stilul omofon și cel polifonic.

Partea I-a, Allegretto moderato, începe cu o idee melodică expusă inițial de vioară. Plecînd de la acest motiv, transformat melodic și ritmic, compozitorul ajunge la dezvoltare, bazată pe o strictă economie a mijloacelor. A doua expunere a celulei melodice, mult modificată, conduce la o idee nouă, contrastantă față de prima. Întreaga mișcare are caracter linear, contrapunctic, armoniile fiind rezultatul mișcării vocilor.

Coda aduce capul tematic al ideii secunde, expus de vioară *sul tasto,* anticipat de un sunet prelungit — *con sordina* — la violă și de un flageolet la violoncel. Cîteva pizzicatouri ale viorii încheie prima parte a lucrării.

Partea a II-a, Allegro marciale e molto ritmico este scrisă în formă de sonată și are un caracter prokofievian. Ea dă naștere la un ritm de marș în triole. Readucerea temei modificate, la violoncel, îi dă un caracter și mai ironic. Tema a doua este expusă, în *piano,* la violă.

În această parte, se remarcă fuziunea dintre influența prokofieviană și intonațiile specific populare.

Partea III-a, Grave în formă de lied, aduce atmosfera unui marș funebru. Acest fragment melodic este mereu modificat și se ajunge la o tensiune maximă, în triple corzi la vioară care aduce o nouă idee.

Finalul acestei mișcări este pregătit de punctul de orgă al violei. În codă, vioara ne amintește de partea mediană, în timp ce violoncelul repetă un motiv în treizecidoimi.

Partea a IV-a, Allegro molto appassionato- realizează un contrast puternic față de cea precedentă, prin ideea motorică, expusă de violă.

Anunțată de un acompaniament în triole, ce va continua, tema a II-a este expusă tot de violă de data aceasta amintindu-ne de un cîntec de leagăn. Totul se încheie pe un acord de Do major.

Din cele prezentate, cred că reiese evident gradul de dificultate al lucrării, depășit de interpreți, cu autoritate.

Aplauzele maestrului Feldman și ale publicului au fost, pentru cei trei instrumentiști, mulțumirea și satisfacția străduinței lor.

MAYA BADIAN

Recitalul de suflători al Conservatorului bucureştean

Inițiativa pe care profesorul universitar Emil Bîclea a avut-o nu demult, aceea de a înființa o formație de suflători, începe să dea roade. Prezența sigură a ansamblului pe scena „George Enescu" a conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, în seara recitalului din 4 decembrie 1972, ne-a demonstrat cu suficiență acest fapt, iar meritele lui Emil Bîclea sînt cu atît mai mari cu cît practica noastră camerală aproape că nu cunoaște existența stabilă a unui asemenea tip de formație.

Buni tehnicieni (cu mici excepții), posesori ai unui grad remarcabil de virtuozitate, sensibili și muzicali, suflătorii bucureșteni s-au detașat prin frumoasa „ansamblare" și omogenizare reușită, țintei finale fiindu-i subordonată performanța individuală. Repertoriul abordat, vizînd piese moderne, a fost pretențios atît prin problemele tehnice diferite ridicate de fiecare piesă în parte, cît și prin structurile stilistice eterogene. Cei aproape 20 de studenți au parcurs cu succes drumul lung ce separă *Serenada în Mi bemol major* de Richard Strauss de *Isprăvile lui Păcală* de Tudor Ciortea sau au reușit să treacă corespunzător de la o structură mai abstractă (*Momente muzicale* de Ilia Hurník) la una robustă, populară (*Două dansuri românești* de Theodor Rogalski).

În Richard Strauss ansamblul a izbutit să îmbine suflul adolescentin-romantic ce străbate lucrarea, cu echilibrul clasic al construcției. Această muzică plăcută, agreabilă, ne-a fost restituită așa cum a fost compusă de tînărul (pe atunci) Richard Strauss, cu elanuri frumoase și echilibrări logice. *Momente muzicale* de Hurník au pus problemele inerente unei tehnici de scriitură mai avansată. Ele au fost în general bine rezolvate dar s-a simțit o „detașare" interpretativă a executanților față de lucrare. O explicație ar putea fi găsită și în valoarea destul de scăzută a piesei (excepție făcînd poate momentul 4 — *delicato*). Ironica povestire muzicală a lui Tudor Ciortea (într-o versiune instrumentală nouă — pian, suflători, percuție) a fost suculent relatată, inventivitatea și precizia caracterizînd execuția. Aceste atribute pot sintetiza și prezentarea (bisată !) a „Dansurilor" de Rogalski. Aportul pianiștilor Alexandrina Zorleanu și Ovidiu Cucu a fost substanțial și de ținută.

Nu putem încheia fără a menționa încă o dată meritele lui Emil Bîclea, organizatorul și animatorul acestei formații. Îmi vine greu să aleg și cîțiva remarcați din rîndul ansamblului (citez totuși pe cornistul Nicolae Dosa — excelent tehnician și muzician ; flautistul Vladimir Gantolea ; clarinetistul Daniel Teodoru — cu un minus pentru acordaj ; oboistul Nicolae Vasile și fagotiștii Alexandru Nichișov și Epaminonda Chiriacopol). Ni s-a părut interesantă ideea de a prezenta concertul. Acest inedit rol (inedit pentru concertele Conservatorului) și l-a asumat cu multă competență muzicologul Grigore Constantinescu.

DAN BUCIU

Formații corale bucureștene de amatori

Mai multe formații corale de amatori din capitală au prezentat în cinstea celei de a XXV-a aniversări a Republicii noastre, o serie de concerte care au arătat munca, realizările lor artistice.

Corul uzinelor „23 August" sub conducerea dirijorului Vasile Dogaru a interpretat cîntece de un vibrant conținut patriotic. Concertul a fost deschis cu *Mîndria-ntregului popor*, cîntec închinat Partidului de Gheorghe Dumitrescu, prezentat în primă audiție. Caracterul maiestuos al muzicii și interpretării a suscitat din capul locului entuziasmul tuturor.

Mărăcinul în care fertila inspirație a compozitorului Ion Dumitrescu este conjugată fericit cu o remarcabilă artă a scriiturii muzicale, apoi *Cîntec de întrecere* de Victor Iusceanu precum și *Sus inima, Români*, de Nicolae Oancea au vădit atît potențele creatoare ale compozitorilor, cît și capacitatea interpretativă a formației corale care face cinste „Uzinelor 23 August".

Dirijorul Anatol Goreaev-Suruceanu, un muzician pasionat, cultivînd un stil interpretativ de puternice contraste, a reușit să facă din corul bărbătesc „Gh. Danga", al Casei de cultură „Nicolae Bălcescu", o formație deosebit de omogenă. Cîntînd expresiv și cu o foarte bună dicțiune, corul a interpretat, între altele, *Miorița* de Mircea Neagu. Piesa are un caracter dramatic, e scrisă într-un stil românesc unitar și cu o armonie curajoasă dar modul frigic nu trebuie să devină un sistem. Apreciatul cîntăreț Alexandru Vîrgolici a realizat în *Mama* de Ion Chirescu un rol solistic de mare sensibilitate.

Corul Sindicatelor Sanitare, dirijat de dr. Mircea Diaconescu este o remarcabilă formație corală de cameră. Ea excelează în a cînta *piano*. O seamă de cunoscute bucăți românești de Gh. Dima, I. Chirescu, I. Runcu au fost cîntate cu o justă luare în considerație a diferențierii interpretative de care acestea trebuie să beneficieze. S-a bucurat de un frumos succes cîntecul *Grădina*, scris de Laurențiu Profeta cu o rafinată simplitate și în stil aproape instrumental. A fost redat cu poezie. Programul a fost completat cu un madrigal de Dowland precum și cu unele cîntece din folclorul negru. Tînărul Liviu Barbu s-a dovedit cu acest prilej un bun ritmician. El a susținut acompaniamentul pianistic. Dr. Mircea Diaconescu ale cărui însușiri de muzician s-au făcut în repetate rînduri apreciate va diversifica, desigur necontenit, repertoriul excelentului său cor, alcătuit din voci frumoase care lucrează, în timpul liber, cu o vădită dăruire.

Și-a înfățișat apoi realizările, cu o sinceră participare, corul cooperativei „Igiena", condus de dirijorul Gh. Ionescu : cîntece însuflețite, exprimînd dragostea oamenilor muncii față de Partid și de viața nouă (*Partid al luminii* de Zaharia Popescu, *Slăvite zile* de Laurențiu Profeta, *Să făurim o țară minunată* de Florin Comișel ș.a.)

Vom sublinia chipul emoționant în care corul feminin, de cameră, al Ministerului Transporturilor (dirijor Zaharia Popescu) a redat cîntecul revoluțio-

nar *13 Decembrie*. Este relevabilă, de asemenea, atenţia acordată muzicii corale a clasicilor noştri — ne referim la corul bărbătesc al Clubului „Finanţe-Bănci". Sub conducerea neobositului şi priceputului dirijor Ştefan Mureşanu, corul a redat la un nivel artistic demn de laudă, între altele, muzică de Ion Vidu, N. Gane, D. G. Kiriac.

Au fost manifestări corale care au marcat în chip pozitiv, activitatea acestor formaţii artistice de amatori din capitală.

J. V.

DIN ŢARĂ

Muzica la Braşov

Multe impresii pozitive sînt desigur justificate, referitor la aportul activ şi variat al stagiunii muzicale braşovene în curs. Înainte de a mă opri rezumativ la cîteva dintre principalele afirmări întîlnite, nu pot să nu notez cîteva constatări generale pe care le consider foarte îmbucurătoare.

De pildă, evidenţa unui viu interes pentru muzică în rîndurile publicului, ceea ce asigură concertelor condiţii de stimulare şi desfăşurare optime. Asistenţa adesea compactă din săli pare deosebit de absorbită de muzica ascultată, de felul în care îi este prezentată şi nu face din aplauze practicarea unui tic, a unui gest maşinal lipsit de sens, ci le încredinţează impulsul unui ecou cît mai legat de aprecierea dreaptă şi firească a darului primit.

Muzica de cameră în special, mai arareori recitalul, spectacolul liric sau coregrafic, concertul coral, muzica populară sau uşoară, de ansamblu, contribuţiile grupărilor de amatori, conferinţele exemplificate la casele de cultură studenţeşti sau din cadrul bibliotecii municipale, constituie în jurul concertelor simfonice o animată ambianţă.

Foarte binevenită este iniţiativa Filarmonicii de a oferi în fiecare săptămînă, în dimineaţa zilei de concert o repetare integrală a programului seral sub emblema justă de „concert educativ". S-au lansat în acelaşi timp abonamente în foarte mare număr şi de o extremă modicitate de cost, ceea ce a ajutat la asigurarea unei afluenţe tinereşti impresionante şi de certă favorizare unei formări timpurii a gustului şi înţelegerii pentru muzică a celor de mîine.

Programul de sală, unul şi acelaşi la concertul obişnuit şi la cel educativ, cuprinde comentarii şi explicaţii de multe ori oportune. Este totuşi de dorit să se evite unele aridităţi de analiză tehnică sau literaturizări prea libere, rămînîndu-se cît mai aproape de muzica însăşi, de particularităţile ei, de ce reprezintă la compozitor şi în epocă şi cît mai intuitiv, mai direct şi mai clar, avîndu-se în vedere măsura ce s-a luat, foarte bună în sine, ca înaintea fiecărei piese să se citească cu glas tare la rampă, în concertul educativ, textul respectiv din program. Este drept că acest lucru este îndeplinit într-un chip atrăgător de unul din membrii orchestrei dar nu într-atît ca să facă înţelese multitudinii de copii din primele clase elementare, aflaţi prezenţi, formulări de felul celei de mai jos :

„Această funcţionalizare a sunetelor modului asigură organicitatea întregii lucrări, generată de o structură aleasă".

Cred de asemenea că ar fi bine ca în fiecare program să existe şi o notiţă biografică privitoare la dirijor şi la solist, menţionîndu-se şi programările în primă audiţie, pe ţară sau la Braşov, a lucrărilor româneşti sau străine.

Trecînd la concertele simfonice ale lunii noiembrie, dau întîietate creaţiilor compozitorilor noştri, în cronologia prezentării lor. *Preludiu* de George Draga, e scris cu larghеţe şi respiraţie, unitate de elocuţiune susţinută, în curbele melodice ale unui *continuo* omogen, dar nu fără uniformităţi şi oarecare stagnanţă.

Micul concert, pentru suflători, pian, celestă şi baterie de Walter Klepper e un atractiv exemplu de inventivitate, ingeniozitate şi umor al coloritului şi al ritmurilor.

Iată un spiritual îmblînzitor de „teribilisme" care foloseşte onomatopeea, efectele de percuţie, surpriza de timbru, cu vervă şi dexteritate, nerespectînd o melodică îndrăzneţ de... simplă şi de necăutată.

A fost dirijat de Ilarion Ionescu Galaţi, abil complice la comunicarea acestei reuşite glume sonore.

Cu concursul deplin al formaţiei de instrumentişti, cele două uverturi la *Mînăstirea Argeşului* de Iacob Mureşianu au cinstit memoria unuia dintre înaintaşii simfonismului românesc îndreptat spre folclorul nostru muzical şi poetic, lucrare de caldă simţire impresionant prevestitoare, acum aproape optzeci de ani cînd a fost elaborată, a zorilor creaţiei noastre inspirate din izvoare populare proprii.

Participările soliste au înscris trei aplaudate prezenţe.

Tînăra concertistă Gabriela Ijac poate fi socotită printre valorile prime ale artei violonistice de generaţie nouă.

Ton delicat dar străbătător, stăpînire instrumentală unind eleganţa şi mlădierea cu mordenţa şi accentul, o inteligenţă a stilului în constantă veghe la întreaga interpretare, şi-au putut spune pe deplin cuvîntul în *Concertul în La major* de Mozart. Cele trei mişcări în care e scris au fost urmărite atent şi fidel de tînărul dirijor Ovidiu Bălan, care a acompaniat remarcabil, atingîndu-se în ansamblu cea mai frumoasă realizare în *Andante*.

În *Concertul de Mozart în Mi bemol major nr. 22*, a putut fi ascultat pianistul Liviu Teodor Teclu, notoriu şi activ muzician braşovean. Jocul degajat, incisiv şi clar, consecvenţa în redarea stilului şi-o subliniată caracterizare a părţii lente, centrul de expresie al concertului, s-au făcut bine remarcate.

În ultimul simfonic, prin apariţia violoncelistului Dorel Fodoreanu în *Concertul* de Dvořak, am resimţit preţioasa satisfacţie de a putea număra printre marile talente atît de fericit ivite în ultimii ani în lumea noastră muzicală şi pe acest foarte tînăr şi interesant artist. Cu o tehnică sensibil cizelată, cu un simţ foarte înaintat al proporţiilor sonore, armonios stilizate, în veritabil finisaj interpretativ, trecînd cu suplеţe şi expresivitate prin toate încercările impuse

de acest concert capital din repertoriul de răspundere majoră a violoncelului. Dorel Fodoreanu a marcat un viu succes în stagiune, bucurîndu-se și de o colaborare excelentă a dirijorului Mircea Lucescu. Mai notăm din programe *Dansa Negra* de Guarnieri, (Brazilia) dirijor I. Ionescu Galați, *Simfonia a II-a* de Schumann (Ovidiu Bălan) și *Simfonia a V-a* de Ceaikovsky (Mircea Lucescu).

Unul din concertele simfonice a fost încredințat dirijorului Dr. Alfred Heller, din S.U.A. Maniera rapid activantă, practică, de sens cert și direct a sugestiilor în conducerea execuției, promptitudinea intervenției imediat repercutantă în orchestră, dovezile evidente ale unei experiențe hotărîtoare, au putut asigura concertului fermitate, claritate, dinamism și relief, punînd în valoare și resursele de adaptare spontană a instrumentiștilor la cerințele unui dirijor de nouă cunoaștere.

ROMEO ALEXANDRESCU

A cincea ediție a festivalului și concursului de romanțe „Crizantema de aur" de la Tîrgoviște

Propulsoare a noi fapte de artă în mișcarea de amatori, festivalurile și concursurile, organizate anual de multe județe ale țării își află justificarea în promovarea unor interpreți sau a unor creații, dar și în faptul că propun o exigență binevenită în progresul gustului cîntăreților amatori și al publicului ce-i audiază. „Crizantema de aur" de la Tîrgoviște a luat ființă în 1968, în orașul natal al lui Ionel Fernic și în locul nașterii romanței *Steluța* de Dumitrache Florescu, pe versurile lui Vasile Alecsandri, din intenția de a cultiva un gen al cîntecului ce ne aparține și ne definește, într-un diapazon specific sensibilității noastre pentru lirica intimistă.

În cele patru ediții de pînă acum, manifestarea tîrgovișteană a dobîndit un prestigiu mult dincolo de confinele județului Dîmbovița, antrenînd an de an în concurs pe reprezentanții din aproape toate colțurile țării. La ultima ediție de pildă, între 22 și 25 noiembrie, peste douăzeci de județe și-au trimis reprezentanții, multe chiar cîte doi, trei sau mai mulți, dovadă că romanța se bucură de interesul tinerilor artiști amatori și, implicit, de acela al publicului care îi urmărește.

Născute din dorința afirmată de organizatorii lor — organele de cultură și educație socialistă dîmbovitene — *„de a repune romanța în drepturile ei"*, festivalul și concursul anual de la Tîrgoviște demonstrează viabilitatea romanței, ridicînd în același timp cîteva probleme. Dintre ele, în afara celor pur organizatorice și care, prin experiența dobîndită treptat, au fost rezolvate satisfăcător sau sînt pe cale de rezolvare, cea mai însemnată ni se pare aceea a repertoriului abordat în edițiile de pînă acum. Aria romanței este mult mai largă decît cele două sau trei duzini de piese, nu întotdeauna reprezentative, la care se mărginesc interpreții, fie din lipsa unor colecții cu profil antologic privind moștenirea clasică, fie din necunoașterea suficientă a romanțelor noi datorate compozitorilor români.

Ca și în anii precedenți, lucrul acesta a dus în 1972 la o oarecare monotonie în serile de concurs, prin repetarea de prea multe ori a acelorași cîntece, chiar dacă elementele valoroase și dotate în rîndurile artiștilor amatori cu suficient gust, pregătire muzicală și discernămînt în alegerea pieselor ce le sînt la îndemînă, au izbutit să le împrumute o nouă viață prin marca micii lor personalități interpretative. Au lipsit însă din program, ca o consecință probabil și a lipsei de interes a instructorilor de amatori județeni, titluri semnificative din literatura genului, concurenți — cu prea puține excepții — optînd pentru melodii nu îndeajuns de semnificative pentru ceea ce este romanța românească. Nici cel puțin caietele publicate în ultimul deceniu de către Editura muzicală a Uniunii compozitorilor par a nu fi fost cunoscute de concurenți, ceea ce explică apoi monocromia rezultată din sfera limitată abordată de ei.

Lipsa aceasta s-ar putea elimina printr-un regulament mai sever al concursului, care să impună interpreților cunoașterea a cel puțin douăzeci sau treizeci din cele mai reprezentative piese create în perioade și, deci, în stiluri diferite, din care să se poată alcătui un repertoriu personal solid și un program satisfăcător prin variație, dar și edificator pentru înzestrările și posibilitățile de expresie ale concurenților.

În fața unui juriu de muzicieni, cei șaptezeci de concurenți prezenți la a cincea ediție a „Crizantemei de aur", au surprins prin calitățile vocale și interpretative, atingînd — în multe cazuri — nivelul profesionalismului cu ajutorul culturii emisiei, al siguranței intonației și sensibilității tălmăcirii. Primele trei premii au revenit concurentelor Doina Florișca (Brașov), Ileana Chircă (Hunedoara) și Rodica Marinescu (Cluj), pentru ca premiile speciale și mențiunile să li se atribuie artiștilor amatori Octavian Huianu (Neamț), Viviana Ioan (Brăila), Rodica Șandru (Sălaj), Elena Mihăescu (Dîmbovița), Elena Pohrib (Iași), Corneliu Mihalache (Mureș), Constantin Topal (Brăila), Ștefan Bontilă (Cluj), Elena Iancu (Hunedoara) și Aurica Vintilescu (Constanța).

Am reținut îndeosebi înzestrările cu totul remarcabile, ca vocalitate și cultură artistică, ale laureatelor Rodica Marinescu și Elena Mihăescu, artiste ce pot aspira oricînd cu succes la cariera de interprete pe scenele muzicale, prin bogăția de culori și sugestia personalității lor pe deplin formate. Dacă n-ar fi decît atît, și tot am recunoaște rostul unui festival frumos și generos în afirmarea dreptului la existență al cîntecelor încărcate de simțire delicată, care — sub eticheta de *romanțe* — și-au cucerit adepți numeroși în rîndurile auditorilor noștri.

CLAUDE ROMANO

Debuturi... de maturitate

Obișnuim să spunem, atunci cînd e vorba de un debutant — și mai ales în operă — „mai are pînă la maturitate!" sau, „e tînăr, are timp să învețe!". Așa și este. Dar ca orice regulă și aceasta are excepții. Dovadă : recentul spectacol cu *Carmen* de Bizet pe scena Operei de Stat din Timișoara.

Iulia Ivanov-Marpozan și Elena Duma nu-și datorează simpatia, în rîndul iubitorilor genului de operă, numai succeselor obținute în concursuri internaționale. Ele au cucerit sufragiile publicului prin apariții care le-au impus de mult. Iată de ce spectacolul *Carmen* — jucat de două decenii pe scena timișoreană — s-a desfășurat în fața unei săli arhipline, ca o dovadă a încrederii unui public socotit drept deosebit de pretențios.

Iulia Ivanov-Marpozan, se află — după Azucena din *Trubadurul* verdian, cu care și-a dat examenul de stat acum cîțiva ani — la cel de al doilea mare rol al carierei sale. Carmen, acest personaj atît de complex, muzical și scenic, a găsit acum în ea, nu numai o interpretă care posedă calități vocale ce răspund excelent solicitărilor partiturii, dar și o actriță, care știe să întrupeze cu sobrietate figura înflăcărată a „gitanei" cu destin tragic.

Glasul Iuliei Ivanov-Marpozan — ideal — pentru rolurile de mezzosopran (în accepția imediată a delimitării) sună egal de-a lungul tuturor registrelor. Tînăra cîntăreață vădește superioara posibilitate de a-și „condimenta" cîntul cu inflexiuni de culoare și cu o paletă de nuanțe deosebit de bogată. N-am ascultat o interpretare cu obișnuitele — și incorectele ! — „maniere" de contralto, cu care multe interprete ale rolului cred că măresc efectul redării, ci o interpretare care se caracterizează prin respectarea cu severitate a literei partiturii, printr-o frazare de frumoasă linie, printr-o forță dramatică surprinzătoare — dovadă celebra arie „a cărților de joc" și întregul act final. Acestor calități ale interpretării muzicale Iulia Ivanov-Marpozan a știut să le asocieze altele scenice, care au cucerit, totodată cu tinerețea sa.

Elena Duma a apărut în Micaela. Am mai avut ocazia să relevăm frumusețea glasului și muzicalitatea acestei tinere interprete de la Opera timișoreană. Micaela — rol diferit ca structură muzicală și ca psihologie, de cele cîntate pînă acum de Elena Duma — este fără doar și poate o realizare de prestigiu în cariera sa. Suavitatea personajului, transparența muzicii, susținerea și intonarea — mai cu seamă a duetului din primul act ca și a dificilei arii din actul al III-lea — au fost „rezolvate" de interpretă într-o manieră convingătoare : succesele repurtate la prestigioasele concursuri internaționale nu au fost de moment !

Tinerele cîntărețe timișorene au dovedit și prin aceste ultime apariții că sînt forțe de nădejde ale colectivului Operei de Stat din Timișoara.

Alături de ele, spectacolul a mai programat un debut : tenorul Nicolae Stan în Don José. Glasul de mare ambitus, puternic și pătrunzător asigură succesul interpretărilor sale, bazate și pe o majoră muzicalitate. Prezența scenică a lui Nicolae Stan va trebui însă să mai cîștige în pondere și siguranță. Sînt deziderate de care N. Stan este fără îndoială capabil. Afirmația este susținută de bunele sale apariții în *Lohengrin*, iar recent în *Răscoala* de Gheorghe Dumitrescu.

Dirijat de Cornelia Voina, spectacolul a impresionat prin sonoritatea sa de ansamblu, printr-o exigentă construire a planurilor sonore, prin reliefarea plastică a vocilor.

LADISLAU FÜRREDY

RECENZII

Culegerea corală „Cîntece pentru tineret"

Recent a apărut culegerea corală *Cîntece pentru tineret* — coruri mixte — colecție îngrijită de Constantin A. Ionescu.

Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor merită a fi felicitată ; în primul rînd, se poate vorbi de o antologie a artei corale autohtone, în al doilea rînd, de condiții grafice remarcabile, fapt pentru care redactorul Samson Sternberg merită o sinceră considerație din partea tuturora, care sînt convinși de imensul rol educativ al genului.

Culegerea cuprinde *Cîntece patriotice* cum sînt *Tricolorul, Republică măreață vatră* și *Internaționala ;* apoi *Vechi cîntece revoluționare și de partid,* în care „noul" și „vechiul" se combină convingător, încît plaiurile românești se oglindesc în ochii noștri, așa cum le-au visat „copiii soarelui"... ; în continuare se remarcă o secțiune închinată unui grup masiv de cîntece patriotice — foarte variate ca melos, armonie, polifonie, ritm, scriitură și, mai cu seamă, ca viziune ritmică ; nu lipsesc nici *Cîntece de brigadă, Cîntece ostășești* și *alte cîntece* — prof. Constantin A. Ionescu introduce multe piese corale, începînd de la miniaturi folclorice, cîntece, imnuri și terminînd cu piese pretențioase, de tipul madrigalului.

„La patru ani de la apariția cărții cuprinzînd 152 *Cîntece pentru pionieri și școlari,* pe una și două voci — afirmă maestrul Ion Dumitrescu, în prefață — primită cu mult interes, consecventă, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor tipărește colecția de 161 *Cîntece pentru tineret,* de astă dată pentru 4 voci mixte.

Ediția de față, la fel ca și cea din 1968, s-a alcătuit din entuziasmul și ostenelile vrednicului profesor de la conservatorul bucureștean, Constantin A. Ionescu, nu numai pasionat pentru genul coral și pentru educația muzicală a tineretului și a maselor largi, dar în același timp, iscusit în meșteșugul îmbinării vocilor și bun cunoscător al repertoriului coral românesc, de la începuturile lui și pînă astăzi...

Cred că oamenii din această țară, care se vor împărtăși din frumusețile strînse în această carte, vor înțelege și aprecia gestul compozitorilor înaintași și contemporani, care s-au aflat întotdeauna la datorie, alături de bucuriile, durerile, lupta și izbînzile lor.

Doresc din inimă, tuturor, să cunoască bucuria înaltă a muzicii şi aş vrea ca tineretul nostru să rămînă în comunicare permanentă cu arta şi binefacerile ei.

Sînt convins că şi cele mai modeste contribuţii, care se alătură eforturilor unanime, depuse astăzi pentru ridicarea poporului nostru, sînt binevenite"...

Cuvintele acestea reliefează clar punctele de vedere ale maestrului Ion Dumitrescu.

În ceea ce-l priveşte pe semnatarul acestor rînduri, care a pledat întotdeauna pentru nobila muzică corală românească, socotesc *foarte importantă* această culegere. Meritul ei constă în înmănunchierea unui apreciabil număr de opere corale, nu de pe poziţii exclusiviste, ci dimpotrivă, de pe poziţia acelor considerente, în virtutea cărora, muzica noastră este o rezultantă firească a tuturor tendinţelor care reflectă viaţa acestui străvechi pămînt şi dorinţa sinceră de a apropia pe oamenii de pretutindeni prin cîntec.

Ce aş putea spune în încheiere ?

Dragi interpreţi, aprofundaţi această culegere... Deschideţi-vă sufletele, pentru „Ţara aceasta în care soarele e Totul" !

DORU POPOVICI

Păpuşile harnice

Păpuşile, decorul şi textul de Lena Constante. Muzica de Hari Brauner (Editura „Ion Creangă")

Îmi amintesc de un cenaclu care în urmă cu un deceniu atrăgea atenţia compozitorilor asupra absenţei cîntecelor pentru copii, atît de necesare educării muzicale şi formării receptivităţii lor estetice. O frumoasă şi bogată tradiţie naţională înmănunchiază creaţiile compozitorilor înaintaşi, cu acelea ale unor compozitori clasici ca D. G. Kiriac, Cucu, Vidu, etc. Ea se cerea continuată. Un coleg arăta că din lipsa unui material adecvat, în unele grădiniţe de copii şi şcoli elementare se recurgea adesea la un repertoriu îndoielnic, în care predomina cîntecul uşor, romanţa şi chiar „cupletul revuistic". De atunci s-au scris multe cîntece destinate copiilor şi unele foarte reuşite. Ele au pătruns în rîndurile şcolarilor şi pionierilor, însoţind în succesiunea generaţiilor opera de educare social-estetică, prin muzică a copiilor ţării noastre.

Tradiţia muzicii destinate copiilor se pierde departe în istoria muzicii. Să amintim de Bach cu *Cărticica Annei Maria-Magdalena Bach* şi de Schumann, care a dedicat copiilor pagini inspirate. În epoca noastră, Bela Bartok în cele 6 caiete ale culegerii *Microcosmos* a realizat o adevărată enciclopedie, pusă în slujba iniţierii copiilor în studiul şi cunoaşterea folclorului diferitelor popoare. Ritm, intonaţii, moduri, polifonie sînt în mîinile genialului compozitor maghiar tot atîtea mijloace de educaţie artistică şi prilejuri de finisare a unor mici bijuterii muzicale. Mari compozitori — pedagogi — cum au fost în Germania, Karl Reinecke şi la noi, Mihail Jora — s-au aplecat cu interes asupra problemei educării muzicale a copilului creînd valoroase culegeri de piese vocale şi instrumentale.

În această sferă de valori educative fundamentale, menite a forma şi direcţiona gustul muzical al copilului se înscrie culegerea de *11 cîntece* intitulată, *Păpuşile harnice* compuse de Hari Brauner pe texte de Lena Constante, talentata pictoriţă care ilustrează volumaşul tipărit de editura „Ion Creangă". Frumoasele ilustraţii ale textelor simple şi cursive, în care „păpuşile" învestmîntate în straie naţionale apar într-un decor sugestiv, sporesc atractivitatea cîntecelor cuprinse într-un caieţel ataşat de coperta interioară a volumaşului. Simple şi muzicale, tonale dar cu modulaţii şi articulaţii melodice crescute din tulpina cîntecului nostru popular, cîntecele lui Brauner pun probleme ritmice interesante. Fiecare din ele, alcătuit după modelul popular din cîteva rînduri melodice, conţine una sau mai multe probleme ritmice.

Este poate cazul să vorbim despre autorii acestei frumoase cărţi destinate copiilor ? Amîndoi s-au format în şcoala sociologică românească a prof. D. D. Gusti, şcoală care împletea pe planul complex al monografismului, cercetarea etnografică cu studiul atent al fenomenelor de structură şi de supra-structură specifice satului românesc, păstrător al tradiţiilor naţionale. Ei au însoţit primele expediţii monografice ale Institutului social român în Oltenia, Transilvania şi nordul ţării (Bistriţa Năsăud). Şi dacă H. Brauner, care făcea parte încă din 1929 din echipa prof. C. Brăiloiu, a putut să susţină timp de cîţiva ani ciclul de conferinţe radiofonice ilustrate, „Geografia muzicală a României", el datora cunoştinţele sale tocmai acestui contact direct cu mediul genetic, nepoluat de influenţa orăşănească, al satului românesc. Colaboratoarea sa, pictoriţa Lena Constante a descoperit cu cîteva decenii în urmă valoarea pictorilor noştri iconari din comuna Drăguş (Făgăraş) şi din alte zone ale ţării.

Cu cîţiva ani în urmă, cantata lui H. Brauner, *La moartea lui Ştefan cel Mare*, o ingenioasă eterofonie vocală acompaniată de o percuţie primitivă (prezentată de corul „Lira", activînd pe lîngă Casa de cultură a sectorului 1) a cunoscut un real succes de public în ţară şi străinătate. Revenind la culegerea tipărită de editura „Ion Creangă" am avea de făcut o sugestie. Dacă editura ar fi adăugat volumaşului şi un mic disc, cuprinzînd cele 11 melodii cîntate exemplar de vocea pură a elevilor Gino şi Irina Fabriş de la Şcoala de muzică şi arte plastice nr. 3 (clasa prof. Maria Donose), toate elementele unei opere artistic-educative ar fi fost înmănunchiate într-o realizare sincretică în care autoarea textelor şi ilustraţiilor, compozitorul şi interpreţii ar ar fi creat cel mai potrivit climat pentru răspîndirea largă a acestei prime culegeri dintr-un ciclu de 3 culegeri asemănătoare.

Toate acestea ar putea să constituie un îndemn pentru Editura muzicală a Uniunii compozitorilor de a aduna într-o carte studiile folclorice ale lui H. Brauner şi a-i publica un caiet, cuprinzînd cîteva zeci de melodii scrise pe texte culte (Eminescu, D. Anghel, Şt. O. Iosif, etc.) şi populare, destinate adulţilor şi copiilor.

VASILE CRISTIAN

Festivalul muzical Internaţional de la Brno: „Musicae Metamorphoses saec. XX"

Festivalul muzical a depăşit de multă vreme semnificaţia unui eveniment izolat, legat numai de anumite metropole ale artei sunetelor, dintr-o anumită ţară sau continent, cu un coeficient mai mare sau mai redus de atractivitate culturală sau turistică. În ampla circulaţie contemporană a valorilor spirituale din ultimele decenii, el a devenit chiar o necesitate a omului modern. Răspîndirea şi permanentizarea sărbătorilor muzicale nu mai surprinde azi pe nimeni. De la Aix-en-Provence, pînă la Osaka, de la Atena la Helsinki, de la Edinburg la Bucureşti sau de la Lucerna la Varşovia, ieşindu-se din obişnuitul uneori rutinier al programelor stagiunii, se organizează anual festivaluri muzicale internaţionale.

Melomanul de azi a devenit o fiinţă exigentă, exigentă la noutate, exigentă la calitate, prezentare, ambianţă. El caută excepţionalul, specificul şi particularul, bogăţia, diversitatea şi tradiţia muzicală a unui oraş sau regiune.

Iată de ce, participînd la *Festivalul Internaţional de muzică contemporană* de la Brno, din toamna 1972, ne-am aflat în faţa unui firesc dar stăruitor semn de întrebare : au reuşit oare cele 16 manifestări programate în zece zile (22 septembrie—1 octombrie) să prezinte amploarea şi efervescenţa, frămîntările veacului nostru, să ilustreze semnificativ transformările majore ale muzicii sec. XX. Şi astăzi, cînd avalanşa de impresii izolate s-au decantat, închegîndu-se într-o imagine unitară, putem afirma cu toată convingerea, pe care perspectiva oferită de factorul timp ţi-o dă, că festivalul organizat în al doilea centru muzical al Cehoslovaciei, a fost, sub toate aspectele, o indiscutabilă reuşită.

Istoria festivalurilor muzicale internaţionale la Brno numără cinci decenii de existenţă, şi are ca figură centrală pe Leos Janacek, compozitorul a cărui viaţă şi activitate creativă sînt direct şi puternic împletite de metropola gazdă.

Inaugurate în anul 1966, plasate sub directa îndrumare şi susţinere efectivă de către Comitetul naţional al oraşului Brno şi a Ministerului Culturii, Festivalurile Internaţionale de toamnă din Brno şi-au propus să pună în lumină fie un muzician naţional proeminent (Bohuslav Martinu, în 1966 ; Leos Janacek şi muzica europeană — în 1968), fie o anumită epocă (muzica veche europeană — 1967), fie un anumit gen al muzicii (muzica vocală — în 1969 ; muzica de cameră — 1971) fie, în sfîrşit, transformările artei sunetelor în veacul XX pe care cea de a 7-a ediţie, *„Musicae metamorphoses saec. XX"* şi-a luat dificila misiune de a le eluda.

Fiecare festival a fost însoţit de un colocviu de muzicologie, ce-şi propune să dezbată probleme legate de tematica respectivă, precum şi de un concurs coral dotat cu premiul Radio-ului din Brno.

Şi ediţia autumnală '72 a cuprins pe lîngă o bogată şi diversă suită de concerte (simfonice şi de cameră), spectacole (de operă şi balet), un colocviu de muzicologie cu tema *„Omul zilelor noastre ascultă muzică"* („Homo hodiernus musicam audit") şi concursul muzical : *„Creaţii corale a cappella în sec. XX"*, organizat de Radio Brno. Într-un cuvînt, o amplă arie de preocupări, menite să evidenţieze principalele tendinţe, curente, personalităţi, în creaţia, interpretarea, în înţelegerea, explicarea şi aprecierea ştiinţifică a fenomenului muzical.

Metropola moravă nu ar putea, desigur, să rivalizeze cu faima capitalei, vechi centru politic şi cultural al republicii cehe. De-a-lungul secolelor, ea a parcurs o abundentă diversitate de tipuri de evoluţie, care nu au creat un climat prea propice unei dezvoltări culturale înfloritoare. Fortăreaţă de apărare în evul-mediu, apoi conglomerat de colonii comerciale, oraş înfloritor infuzat de gotic şi Renaştere, în sfîrşit, mare oraş industrial şi comercial, al doilea mare centru al statului ceh a fost locul de întîlnire a unor influenţe provenind din teritorii danubiene cu cele septentrionale, dinspre Silezia şi Polonia. Fizionomia oraşului — în care coexistă nestînjenite edificii istorice, purtînd pe umerii lor patinaţi un eveniment sau altul din trecutul urbei, cu clădirile moderne şi semeţe ce vorbesc despre util şi confort — îşi are farmecul ei, farmec ce nu poate fi ignorat nici măcar de către turistul obişnuit. Cu atît mai mult, de oaspeţii unui festival care se încadrează în peisajul specific oraşului. La Brno, istoria te întîmpină la fiecare pas. Fie că se numeşte Spilberg, fortăreaţă ce domină oraşul de 7 secole, timp în care a cunoscut, rînd pe rînd, episoade sumbre sau mai puţin sumbre legate de reşedinţa plină de fast şi strălucire a unei curţi gotice, sau vechea Primărie ce păstrează vestigii ale unei vieţi muzicale din sec. 16—17, fie Sala Reduta, actualul local al secţiei de operetă şi musical modern al teatrului liric. Edificată acum peste 3 secole, Reduta a găzduit activităţi operistice italiene de tip neobaroc în sec. 18, concerte, în care Mozart — copil apărea acompaniat de instrumentişti localnici, apoi primele realizări ale unor opere romantice şi, în fine, celebrele vizite ale unui Bartok sau Schönberg. Teatrul Mahen — acum destinat exclusiv repertoriului dramatic — a fost martorul punerii în scenă a lucrărilor de operă ale lui Janacek, încă la sfîrşitul secolului precedent, ca apoi, după 1918, să devină sediul permanent al Teatrului Naţional.

Acum 7 ani, vechea clădire ce poartă numele dramaturgului morav Jiři Mahen, a cedat noului edificiu — Teatrul Janacek — ansamblul de operă şi balet şi mîndria de a concentra mari acţiuni culturale, ca şi cele mai semnificative manifestări ale Festivalurilor muzicale din Brno.

În această ambianţă plină de un farmec aparte, s-a desfăşurat sărbătoarea muzicii contemporane. La prima abordare, ideea apare puţin îndrăzneaţă şi hazardată, dacă se uită că aici, în acest oraş a vieţuit un mare compozitor şi o şcoală de compoziţie ce a reprezentat, la timpul ei, un veritabil focar al frămîntărilor înnoitoare.

Organizatorilor nu le-a fost însă uşor să stabilească cadrul, limitele, să aleagă din multitudinea aspectelor pe cele mai reprezentative şi, în acelaşi timp, să asigure manifestărilor o mare audienţă de public. Un festival este un festival ; nu este o suită de experi-

mente, este hrană sufletească, de zile mari, în primul rînd pentru publicul băştinaş, care, trebuie să o subliniem, nu s-a dezmințit în receptivitate şi dragoste pentru muzică pe toată durata festivalului. Şi de aceea au fost prezentate acele lucrări şi acei creatori asupra cărora timpul şi-a spus un selectiv cuvînt hotărîtor, acei creatori care, parcurgînd etape de febrile căutări, au ajuns, datorită originalităţii şi capacităţii lor generalizatoare, la momente de găsire a unor sinteze stabile între tradiţie şi noutate. Prin ei, firul artei sonore şi-a recăpătat cursivitatea, saltul spectacular operîndu-se în funcţie de fiecare creator în parte. Astfel, prin alăturarea cu precădere în suita de manifestări festivaleşti a aspectelor neoclasice, expresioniste, a şcolilor naţionale moderne, s-a urmărit tocmai luminarea acelor aspecte care au devenit în contextul secolului, clasice. Am putea spune chiar că am asistat, în primul rînd, la un festival al clasicilor secolului XX. Leos Janacek, Bohuslav Martinu, Alban Berg, Anton Webern, Bela Bartok, Benjamin Britten, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Igor Stravinski, au fost ilustraţi prin acele domenii şi lucrări menite a lumina concludent profilul fiecăruia.

Startul Festivalului a fost spectaculos : prima audiţie cehă a monumentalei şi coloratei Simfonii *„Turangalila“*, aparţinînd şefului şcolii franceze contemporane, Olivier Messiaen, într-o execuţie animată de bagheta dirijorului belgian Daniel Sternefeld, la pupitrul Filarmonicii din Brno. La debutul plin de strălucire, au contribuit atît Ivonne şi Jeanne Loriod (la pian şi undele Martenot) unicele deţinătoare ale dificilelor partituri solistice, precum şi prezenţa, în sală, a autorului. După 23 de ani de elaborarea Simfoniei şi la cele peste 100 de execuţii mondiale, inovaţiile de atunci au trecut în patrimoniul cuceririlor de limbaj ale contemporaneităţii, făcînd încă un pas pe drumul spre sinteză pe care merge muzica azi. Peste tot ceea ce reprezintă ea ca noutate de exprimare sonoră, noutate împărtăşită de Messiaen în întîlnirea de a doua zi cu publicul, în care şi-a dezvăluit (cu cîtă naturaleţe, bonomie şi comunicativitate), cîteva „mistere“ ale artei sale componistice pentru acei ce nu-i citiseră scrierile teoretice — Simfonia „Turangalila“ este un imn închinat bucuriei nemăsurate, debordante, un cîntec despre o iubire irezistibilă, ce dărîmă toate opreliştile. Am avut atunci bucuria apropierii directe de unul din marii creatori originali ai epocii, trecut, de pe acum, în „galeria clasicilor“ sec. XX.

Şirul de evenimente a continuat, la aceeaşi altitudine, cu interpretarea zguduitorului *„Recviem de război“* de *Benjamin Britten*, figură proeminentă a vieţii muzicale engleze şi universale. Un aparat vocal — instrumentul amplu — Filarmonica cehă, corul Filarmonicii din Praga, corul de copii Kühn şi soliştii ai Teatrului Naţional din capitala Cehoslovaciei — În coordonarea autoritară şi dinamică a Artistului Emerit Bohumir Liška — a creat momente impresionante prin monumentalitate sau subtilitate sonoră, subliniind umanismul acestui memento asupra ororilor războiului.

O veritabilă revelaţie a constituit-o contactul cu creaţia lui Bohuslav Martinu, bogat şi divers reprezentat în repertoriul Festivalului. I-am cunoscut, mai întîi, domeniul simfonic, prin cele trei *„Parabole“*, o muzică foarte colorată, luminoasă, chiar exuberantă şi tonică, de tip impresionist, ravelian, prin intermediul primului ansamblu al ţării, Filarmonica cehă. La pupitru, Vaclav Neumann, o baghetă excelentă, stilată şi expresivă, comunicînd un rafinament şi o degajare ce-i justifică faima europeană.. În alcătuirea programului s-a urmărit abordarea unor lucrări cu miez filozofic, de meditare asupra unor întrebări despre viaţă, despre armonie şi pace ; Neumann a alăturat *Parabolelor* lui Martinu, *Simfonia „Asrael“*, compoziţie de sinteză în evoluţia lui Josef Suk, monumental recviem la moartea soţiei sale Otilia şi a ilustrului său tată, Antonin Dvorak, evenimente ce au zguduit şi înlăcrimat sufletul compozitorului.

Al patrulea şi ultimul simfonic al Festivalului a fost încredinţat, ca şi primul Filarmonicii din Brno, de astă dată răspunzînd, cu precizia şi supleţea ce o caracterizează, gesticii elegante a primului său şef Jiři Waldhans. Profilat pe reliefarea tendinţelor neoclasice ale epocii, ultimul simfonic a programat suita de balet *Orpheus* de Igor Stravinski şi *Armonia lumii* de Paul Hindemith. În Simfonia lui Hindemith, am regăsit un mare şi nedezmințit maestru al polifoniei, al construcţiilor sonore uriaşe, al scriiturii orchestrale virtuoze, o fantezie timbrală controlată de o lucidă cerebralitate. Dispunînd de reale forţe instrumentale, de o partidă de alămuri demnă de invidiat de către orice ansamblu simfonic, *Filarmonica de Stat din Brno* s-a impus, chiar de la înfiinţare în anul 1956, pe multe scene de concert ale lumii. Harta europeană a turneelor sale marchează impunătoare aglomerări de concerte anuale în Polonia, R. D. Germană, R. S. România, R. F. a Germaniei, Italia, Anglia, U.R.S.S., Belgia, Ţările nordice, R. P. Bulgaria. O vizită la sediul său, „Besedni Dum“, şi convorbirea cu directorul Frantisek Ostry, ne-a furnizat date semnificative despre activitatea acestei instituţii. Pe lîngă orchestra simfonică — cu cei doi şefi angajaţi, Jiři Waldhans şi tînărul Jiri Belohlavek — la Filarmonica din Brno activează un cor academic (maestru de cor Jan Rezniček), 3 cuartete de coarde, 2 cuintete de suflători şi 2 orchestre de cameră. O incursiune în configuraţia stagiunii curente, ne arată o fermă structurare pe cicluri a concertelor simfonice şi de cameră, o politică repertorială bine conturată, adresată unui auditoriu larg şi divers, receptiv şi însetat de manifestări, în toate domeniile artei sunetelor. Se cunoaşte prea puţin despre creaţia lirică a lui Bohuslav Martinu. Ultima sa lucrare, opera *Trei dorinţi* sau *Vicisitudinile vieţii* — datînd din anul 1929, cînd compozitorul se familiarizase cu mediul literar-artistic al avangardei franceze de atunci — a cunoscut prima realizare scenică deabia în anul 1971, cînd premiera mondială din oraşul Brno a adus-o în atenţia publicului contemporan. Prin elaborarea muzicală şi scenică, ea nu se încadrează în ideea tradiţională despre operă. Subtitlul de operă-film — a cărei acţiune se desfăşoară pe mai multe planuri, ce alătură realul supranaturalului, varietatea plină de fantezie a muzicii, — de la „producţia muzicală de consum“ destinată filmului mut cu un puternic colorit timbral, ritmic şi intonaţional de jazz, tipică anilor '20 ai secolului,

la spiritualele cîntece-șansonetă și pînă la recitativele și arioso-urile specifice operei, toate la un loc ne-au demonstrat „pe viu", în spectacol, marea originalitate a creației lirice a lui Martinu. Realizarea scenică, deloc ușoară, a fost rezultatul unei îndrăznețe cooperări între reprezentanți de notorietate ai artei teatrale, filmice și muzicale cehe, care — cu zîmbetul ironic al autorului față de această lacrimogenă poveste despre dragoste, tinerețe și bogăție (cele „3 dorințe") — au reliefat subtextul filozofic și moralizator al operei : goana neobosită a omului după fericire.

Ansamblul operei din Brno — actorii — cîntăreții, mimi, dansatori și cineaști în același timp, ca și excelenții instrumentiști din fosă, într-o coordonare competentă și energică datorată muzicianului Vaclav Nosek, dispunînd de toate avantajele tehnice pe care imensa scenă a noului lor teatru le oferă unei regii moderne — a creat un spectacol de mare atractivitate, departe de ceea ce se știe despre producțiile standard ale acestui gen muzical, al cărui convenționalism i-ar putea pune sub semnul întrebării existența.

Al doilea mare spectacol liric — în ordinea succesiunii în programele festivalului — a fost reprezentarea operei *Lulu* de Alban Berg, reluarea unei recente premiere (după monodrama *Erwartung* de Schonberg și opera lui Martinu), cu care opera din Brno cinstește repertoriul contemporan. A fost unul din acele momente artistice proeminente, în care admirația participanților s-a îndreptat, în egală măsură, spre realizarea vocal-scenică a protagonistei, soprana Jaroslavna Janska — spre moderna și originala viziune regizorală a lui Milan Pasek, spre realizarea sonoră datorată aceluiași muzician, dirijorul N. Nosek. Punerea în scena brünneză a subliniat, cu apăsare, sensul profund omenesc dureros și amar, al destinului unei femei ce alunecă, datorită contextului social (înalta societate burgheză egoistă și rapace a Germaniei la sfîrșitul sec. trecut), spre zonele cele mai josnice ale condiției umane, pînă la dispariție.

Axată pe fundamentul literar al tragediilor dramaturgului expresionist, Frank Wedekind opera *Lulu* de Alban Berg, pe un libret propriu autorului, este expresia artistică a unei epoci frămîntate, în care speranța spre lumină a fost pierdută. Este atmosfera lucrărilor lui Kafka, a poeților Americii latine și pînă la un punct a unor drame lirice ale lui Janacek.

Oaspeții festivalului au cunoscut atmosfera de cinstire, de adevărat cult, pe care orașul l-a manifestat pentru Leos Janacek. În mod simbolic, la încununarea suitei de manifestări, organizatorii au plasat cea mai renumită operă a sa, *Jenufa*. Ideea măreției acestei figuri a muzicii cehe s-a statornicit, de multă vreme, în conștiința poporului său și în aceea europeană. Originalitatea expresiei sale — rezultînd dintr-o genială valorificare a studiilor meticuloase asupra unor aspecte inedite ale folclorului muzical morav, asupra inflexiunilor melodice și a ritmurilor vorbirii omenești, „adevărate ferestre către suflete", cum spunea chiar marele creator — s-a concretizat, în deosebi, în domeniul central al întregii sale activități componistice, opera. Urmărind redarea realistă a unor aspecte din viața celor mulți și umiliți, pasiunile și dorințele lor înflăcărate, bogăția lor sufletească, *opera Jenufa*, reprezintă afirmarea deplină a stilului dramatic al lui Janacek. Drumul *„Tinerei păstorițe"* nu a fost lipsit de impedimente ; premiera refuzată la Praga în 1904, a fost realizată, cu un adevărat triumf, la Brno. Deabia după 12 ani, înscenarea pragheză i-a adus consacrarea definitivă, deschizîndu-i calea pe multe scene celebre ale lumii. Varianta montării de către ansamblul operei din Brno, condus de dirijorul și dramaturgul Frantisek Jilek, în cel mai autentic și mai modern spirit al partiturii, a confirmat existența virtuților perene ale acestui opus liric.

Un alt ilustru reprezentant al școlilor naționale ale secolului XX, Bela Bartok, a fost prezent în ipostaza coregrafică modernă a 3 lucrări : *Concertul pentru orchestră, Muzica pentru corzi, celestă și percuție* și *Mandarinul miraculos*, în seara de balet oferită de ansamblul „Sopianne" din Pécs, în viziunea dansantă, de alură experimentală, a lui Imre Eck. Arta coregrafică contemporană a găsit în acest talentat mănunchi de forțe artistice tinere, întruchiparea, pe cît de modernă pe atît de expresivă și de armonioasă, a unor idei de stringentă actualitate și valoare umanistă.

Natural că era destul de dificil ca, în cadrul celor 16 programe ale festivalului, să fie cuprinsă întreaga dezvoltare, toate mutațiile inovatoare ale muzicii secolului XX. Organizatorii s-au străduit totuși să lumineze și alte aspecte și alte sensuri, decît cele prezentate mai sus.

Și au făcut-o, mai ales în domeniul muzicii de cameră, gen mai elastic, mai permeabil inovației de ultimă oră. Astfel, am putut aprecia realizările originale ale unor opere de cameră cu profil contemporan. Tripticul mitologic, așa numitele opere-minut de Milhaud, actualizare plină de umorul acid al unor teme mitologice despre Europa, Ariadna și Theseu, pe care sala Reduta, în chip de adevărat studio al operii brünneze, le-a găzduit, continuat de opera-epilog într-un act *Ariana* de Martinu (din nou Martinu, pe bună dreptate figură originală centrală a festivalului), au adus pe buzele noastre zîmbetul pe care numai umorul de calitate ți-l trezește.

Personalitatea lui Darius Milhaud — puțin și insuficient cunoscut în multe țări din răsăritul continentului, ca și în Cehoslovacia, de altfel — se situează alături de acei compozitori contemporani care, conduși de o atitudine de protest la adresa unor excese ale postromantismului sau impresionismului — s-au întors, cu bunăștiință și solicitudine, la formele clare, precise și severe ale muzicii clasice, în special la Bach.

Neoclasicismul lui Milhaud, colorat ulterior de unele nuanțe exotice sau jazzistice, s-a concretizat într-o muzică plină de robustețe și eleganță. Compozitorului îi este familiară tendința de persiflare a unor aspecte vetuste și, în actualizarea unor subiecte din mitologia greacă, ca în cazul celor 3 miniopere, se întrezărește o demitologizare a ei.

În *Ariana* lui *Martinu* — operă lirică într-un act după piesa dramaturgului francez Neveux — ne-am reîntîlnit cu ideea — motto a celei de a III-a „Parabole", în simfonia despre care am amintit, avînd în centrul acțiunii, drama iubirii.

Am regăsit în acea după amiază valorosul grup de cîntăreți-actori și bagheta autoritară a lui V. Nosek (excelentă, din nou soprana Jaroslavna Janska, în rolul titular), care ne asiguraseră atîtea realizări operistice, în zilele precedente, la teatrul Janacek.

Programele de *muzică de cameră* au excelat în bogăție, diversitate și varietate, unele din ele adevărate revelații interpretative.

Astfel, ansamblul *Due Boemi* (Emma Kovarnova — pian și Josef Horak — basclarinet) au alcătuit, în concertul unei splendide dimineți de toamnă, o selecție de lucrări camerale, grăitoare pentru diferitele direcții și personalități ale muzicii cehe contemporane, din toate generațiile. De la *Sonatina* lui Jiři Pauer, tradițională, precis structurată, la *Suita* decanului de vîrstă Alois Haba, cu care s-a încheiat concertul, am asistat la cîteva lucrări în care noutatea procedeelor era mai palpabilă. Astfel, de cea mai bună primire din partea publicului, de o mare bogăție timbrală, s-a bucurat lucrarea *Tabu a Due Boemi* aparținînd lui Vaclav Kučera. Alte aspecte originale au evidențiat lucrările lui Ctirad Kohoutek *(Inventio* — pian solo), Jan Tausinger (două *Reflecții per Due Boemi), Jan Kapr (Mărturia III* — pian solo) și Oswald Chlubna" *(Studiu op. 117* — duo și percuție). Tinerii compozitori din Brno, Arnost Parsch *(Poliphonia IV)* și Zdenek Pololanik *(Musica trancurate)* au demonstrat tendința spre poziții înnoitoare în componistica cehă contemporană.

Școala sovietică contemporană și-a dovedit robustețea, optimisul și seriozitatea în programul prezentat de orchestra de cameră a Radio-televiziunii din Moscova, condusă artisticește de Alexandru Korniev — și care a cuprins lucrări accesibile prin limbajul direct, și colorat, de la K. Batasov, Gabicvadze, A. Pärt, Al. Vlasov la Prokofiev. Tenta generală a programului a dat o atmosferă de umor și bună dispoziție.

Concertul *Ansamblului „Nipponia" (Japonia),* alcătuit din soliști la diferite instrumente naționale tradiționale, a constituit unul din evenimentele festivalului. Nota de inedit (care a atras un foarte numeros auditoriu) a constituit-o, în primul rînd, noutatea sonoră (și vizuală) a instrumentelor, foarte bogat și specific colorate, în deosebi percuția, o adevărată orchestră în miniatură. Apoi, creația nouă a Japoniei contemporane a suscitat un mare interes pentru muzicieni, arătînd unul din drumurile pe care merge muzica altor continente spre marea sinteză. Fluxul de inedit, prospețime și noutate adus de muzica niponă în acest concert (autori cîntați : Minoru Miki, Yesbite Nachimura, Joschio Irino, Nabuki Nakamata, Katsutpsihi Nagagawä) ne-au adus convingerea „pe viu" despre unele adevăruri teoretice cu privire la aportul orientului, extrem sau mijlociu, la reîmprospătarea expresiei muzicale contemporane, cu privire la căutările febrile de a împleti organic tradiția cu inovația. Ne-am bucurat cînd, cercetînd traseul european al acestui prim turneu al formației japoneze, am găsit înscrisă și România, ca punct terminus al său. M-am bucurat că și auditorul român, va beneficia de această manifestare inedită fermecătoare, plină de o vitalitate înoitoare, dar și de o multiseculară seriozitate istorică.

Componistica poloneză contemporană a fost ilustrată, parțial bineînțeles, în programul orchestrei de cameră *Pro musica* din Lodz, condusă de Zbigniew Prieman. Formația poloneză plină de elanul juvenil al fiecărui interpret în parte, trădînd, fără încetare, rafinamentul distinsului muzician ce o conduce și-a alcătuit programul din opus-uri foarte diferite ca profil stilistic, cu intenția vădită de a da exemple (unele tipice chiar) asupra dezvoltării postbelice a școlii naționale — de la neoclasicismul *Divertismentului,* Grazinei Bacewicz (pentru a cărei interpretare formația a primit medalia de aur *Herbert von Karajan),* la expresionismul mahlerian împletit cu patina arhaizantă a *Sonetelor* lui Tadeusz Baird, pe texte de pe Shakespeare și pînă la muzica alertă, cursivă, antrenantă a lui Bernard Pietrzak.

În încheiere, putem afirma, cu toată convingerea, că Festivalul de la Brno din toamna anului trecut, beneficiind de multe și valoroase forțe interpretative, a avut un nivel general demn de pretențiile calitative ale oricărei manifestări de mare prestigiu din lume.

Atît soliștii și ansamblurile cehe precum și artiștii invitați de peste hotare, s-au încadrat într-un adevărat spirit competitiv, într-o veritabilă emulație artistică.

Am plecat de la Brno, cu sufletul plin de multele și înaltele satisfacții artistice, cu unicul regret de a fi trăit nejustificata omisiune a prezenței românești (creație și interpretare), cu dorința de a-l revedea și de a reîntîlni ospitalitatea, corectitudinea și hărnicia oamenilor săi.

SUZANA ZUPPERMAN

Donaueschingen — Ediție omagială Alexandr Skriabin

Zilele muzicale din Donaueschingen au devenit un festival cu bogată tradiție. Inaugurat imediat după război de către Heinrich Strobel, își propune prezentarea tendințelor înnoitoare în arta sunetelor într-un timp foarte concentrat, limitat la două-trei zile anual. Cadrul natural foarte plăcut al acestei stațiuni din munții Pădurea Neagră, la izvoarele Dunării, face și el ca afluența și interesul pentru această manifestare să rămînă mereu treze. Se desfășoară sub auspiciile unei entuziaste Asociații a prietenilor muzicii din localitate, cu sprijinul Studioului de Radio Sud-Vest german din Baden-Baden. Organizarea artistică a fost preluată, după moartea neașteptată a celui care a pus bazele acestui festival de către un alt fervent animator al vieții muzicale internaționale, Dr. Otto Tomen. Acesta și-a propus să subintituleze actuala ediție *Hommage à Alexandr Scriabin,* cu prilejul centenarului nașterii compozitorului și să o axeze pe o temă centrală avînd ca mobil relația între sunet și lumină. Aceasta, ca o considerare a faptului că Scriabin a fost primul care, în *Poemul simfonic „Prometeu"*, a încercat să închege într-un tot unitar o operă audio--vizuală, proiectînd pe podiumul de concert, paralel și în concordanță cu muzica, efecte de culori menite să accentueze, să o facă

mai complexă, să dea noi valenţe percepţiei artistice.

Concomitent cu aceasta a mai avut loc şi o altă manifestare similară : reprezentarea „dramei cu muzică" opus 18, intitulată *Mina fericită*, concepută ca o sinteză între muzică, vorbă, culoare şi gest, a lui Arnold Schönberg. Se pare că la elaborarea ei, un rol important l-a jucat şi teoreticianul senzualismului coloristic Vasili Kandinsky, cel care susţine prin teoria sinesteziei că „Vibraţia nervilor" la culoare determină o anumită sensibilitate pentru sunete. Se referă de fapt nu atît la sunete, ci mai degrabă la culori sonore. La baza acestei teorii se află o abstracţiune : culoarea ca sunet nu poate fi determinată în mod nemijlocit, aşa cum susţine plasticianul.

Acestea nu sînt, de fapt, primele încercări de a îmbina muzica şi imaginea vizuală, dar reprezintă prime încercări de a crea în mod organizat o operă audio-vizuală. De atunci adepţii sincretismului artistic, pînă la spectacolul total, au devenit din ce în ce mai numeroşi. Ca urmare, un moment binevenit de a crea un festival muzical, avînd ca punct central posibilitatea vizionării unui astfel de spectacol şi a dezbaterii lui.

Între lucrările prezentate există o gradaţie, o gamă largă de nuanţe în realizarea efectului vizual, un raport variabil între auditiv şi vizual. Astfel, în *Réactions II* a lui Dieter Schnebel (n. 1930), o versiune realizată de tînărul compozitor elveţian Werner Bärtschi, dirijor al corului de cameră din Zürich, se propune, aşa cum sugerează şi titlul, o reacţie a publicului la acţiunea muzicală şi scenică a interpreţilor. Pentru un mai strîns contact cu sala, ei coboară de pe scenă, se împrăştie în diversele puncte şi realizează efecte gestice care să atragă publicul la o participare activă în desfăşurarea lucrării. Aceasta a întîlnit o adeziune limitată.

Compozitorul argentinian Alcides Lanza (născut în 1929 la Rosario) introduce în concertul rezervat lucrărilor sale, în mod gradat, de la *Eidesis II* (1967—III), la *Penetrations VI* (1972—II) şi *Ekphonesis II* (1968—III) efecte dramatice, exprimate prin acţiunea muzicală şi scenică a solistei vocale, şi efecte vizuale, de la proiecţii simple de culori, pînă la imagini plastice complexe, pentru care era prevăzut un ecran, ca fundal. Muzica acestuia este închegată, elaborată fără a-şi pune problema explorării unor sfere cu totul noi.

Încercînd să meargă mai departe, Peter Sedgley (născut în 1930 la Londra, care după studii de istoria arhitecturii şi construcţii, se preocupă actualmente de formele artistice vizuale, pe care le consideră ca fiind deopotrivă pictură şi sculptură) realizează împreună cu Hans Peter Haller o demonstraţie optico acustică, o încercare de intercorelare între semnalul acustic şi cel optic, de a găsi spectrului sonor un corespondent optic, de a comanda semnalul luminos prin cel acustic. Aparatul de comandă are ca funcţiuni, influenţarea grupelor de culori luminoase prin înălţimea (frecvenţa) sursei sonore şi comanda intensităţii luminoase prin dinamica muzicii. Datorită unor imperfecţiuni de corelare, lăţimea de bandă a intensităţilor luminoase este mai mică decît cea a sursei sonore. De aici o limitare a varietăţii şi a mobilităţii imaginii luminoase, o anume repetare şi monotonie în desfăşurare. Prin perfecţionarea aparaturii aceste neajunsuri vor putea fi înlăturate, în viitor.

În aceeaşi direcţie, York Höller (născut în 1944 la Leverkusen), compozitor şi pianist, prezintă *Décollage*, muzică la Light Sound-Sound Light, lucrări plastice luminoase mobile ale aceluiaşi Peter Sedgley. Lucrarea este concepută pentru două coruri vorbite, care folosesc ca principal element consoanele, şi cîteva instrumente ca ghitară electrică, violoncel amplificat electric, orgă electronică, precum şi o bandă magnetică pe patru canale. El nu urmăreşte un corespondent imediat, o reacţie directă sunet-lumină ci încearcă să găsească, mai mult pe plan general, un corespondent estetic-muzical formelor vizuale mobile create de plastician în prealabil.

Suedezul Jan W. Morthenson (n. 1940) a studiat la Uppsala literatură, muzică şi estetică. După o perioadă în care compune o serie de lucrări pentru orchestră, formaţii de cameră, orgă şi muzică electronică, îşi diminuează interesul pentru muzică autonomă. Din 1967, se ocupă de film şi televiziune. Urmarea acestor preocupări sînt filmele realizate în studiourile de televiziune WDR din Köln, subintitulate compoziţii audio-vizuale. Primul dintre ele, *Supersonics* (1970) aduce imagini şi efecte sonore electronice realizate cu ajutorul unui calculator electronic, iar în parte cu imagini produse în studio. El încearcă să genereze o formă care să ofere maximum de situaţiuni video-experimentale, care să evite reproducţia naturalistă, comună procedeelor curente folosite în film şi televiziune. *Lux sonora*, cel de al doilea film, a fost realizat în aceleaşi studiouri în 1971. Ca material optic foloseşte numai lumina în diversele ei forme de manifestare : rază, punct, fulger, linie, suprafaţă, culoare, intensitate. Mai foloseşte mijloace ajutătoare şi construcţii originale. De asemenea este prevăzut un sistem de reacţie pentru imagine şi sunet, adică ambele elemente sînt în legătură directă şi pot să se comande sau să se influenţeze reciproc. Este un studiu cu fenomene luminoase şi utilizarea lor ca simboluri artistice.

Filmul *Birdcage*, un colaj realizat de Hans G. Helms îl prezintă pe compozitorul american John Cage, figura omniprezentă din a cărui muzică sînt reproduse cîteva fragmente. Predomină, aici, imaginea şi personalitatea compozitorului, muzica lăsînd impresia mai mult a unui adiacent ilustrativ, în afară de unele scurte momente unde imaginea prezintă chiar pe interpreţi, în timpul execuţiei.

Celelalte lucrări prezentate în festival se menţin în sfera muzicii fără imagine ; se remarcă improvizaţia colectivă a grupului „New Phonic Art" compus din pianistul-compozitor, Carlos Roqué Alsina, percuţionistul de mare subtilitate Jean-Pierre Drouet, trombonistul, în acelaşi timp compozitor şi el. Vinko Globokar, care duce tehnica instrumentului la limitele posibilului şi sensibilul clarinetist Michel Portal. Ei creează cu fantezie şi multă atmosferă o „ambianţă sonoră", beneficiind la îmbogăţirea sonorităţilor şi de un aparataj electroacustic complex.

O producţie sonoră a lui Luc Ferrari intitulată *Forme ludice acustice (Akustische Spiel formen)* dotată cu premiul „Karl Sezuka", 1972, oferit de Studioul de Radio din Baden-Baden pentru lucrări de acest gen, imprimate pe bandă în cadrul unor stu-

diouri special dotate, este un colaj bazat în principal pe elementul vorbit, și aduce, din păcate prea puțin element muzical. Au mai fost executate *Freed—back (Reacție)* de Peter Ruzicka (n. 1948) pentru patru grupuri orchestrale de configurație diferită și cor cu rolul de a crea efecte sonore prin diverse acțiuni sau vorbire și *Concertomobil* pentru vioară, orchestră și benzi magnetice al vienezului Dieter Kaufmann (n. 1941), o lucrare concepută și realizată în spirit tradițional, serial, cu simetrii și axe tonale, cu linii melodice specific violonistice.

În încheiere a avut loc o seară de jazz, în execuția formației London Music Now.

Toate acestea au prezentat o imagine complexă a fenomenului muzical al zilelor noastre, care dispune de bogate resurse tehnice și expresive. Uneori simțeai nevoia, poate, de mai multă muzică (în cadrul unui festival muzical), alteori corespondența dintre muzică sau sunet și imagine nu era pe deplin convingătoare. În special cînd se propunea o comandă unică a celor două semnale, auditiv și vizual, o interdependență directă, rezultatul nu a fost totdeauna satisfăcător, așa cum am mai arătat. Ținînd seama de faptul că este încă un început de drum, că aparatura este în curs de perfecționare, așteptăm cu curiozitate și cu interes noi manifestări similare, în care problemele vor putea fi eventual dezbătute și clarificate, în continuare. Acum, cînd sincretismul artistic este privit cu deosebit interes de către mulți creatori de artă, cînd tendința spre o artă complexă și convingătoare îi frămîntă pe cei mai mulți, un astfel de prilej, de prezentare concentrată a unei cantități importante de producții de acest gen, este binevenit și va fi primit cu interes și pe viitor.

EUGEN WENDEL

PREZENȚE

Turneele Filarmonicii „George Enescu" din toamna anului 1972

De curînd Filarmonica din București a întreprins două turnee de concerte peste hotare. Primul a însemnat participarea noastră la Festivalul internațional, programat între 7—21 octombrie la Bratislava dar și la Zilina, oraș situat în centrul Slovaciei (pe admirabilul curs al rîului Vah) ; următorul turneu, în Uniunea Sovietică, s-a înscris printre manifestările cultural-artistice concentrate într-un „Festival" de mare cuprindere (o lună) și valoare, marcînd semicentenarul proclamării Uniunii Republicilor Socialiste Sovietice. Subliniind încă o dată colaborarea popoarelor vecine și prietene, concertele Filarmonicii din Capitala României au purtat și ecourile unui glorios jubileu românesc : aniversarea Republicii, aniversare pe care am întîmpinat-o la rîndu-ne, cu ample și variate treceri în revistă a izbutințelor pe toate făgașurile.

La Festivalul de la Bratislava au fost programate, pe lîngă opere și balete din marea literatură consacrată a genului și creații reprezentative pentru cultura muzicală, națională, contemporană, aparținînd lui Martinu, Cikker, Suchon. În materie de simfonice au concertat : Filarmonica din București, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii maghiare din Budapesta, cele două orchestre simfonice din Bratislava. Filarmonica de Stat din Kosice și Orchestra simfonică de stat din Gottwaldov. Mai numeroase au fost formațiile camerale : Orchestra slovacă de cameră, Soliștii din Sofia, Orchestra de cameră a Radioteleviziunii sovietice, Orchestra de cameră a Conservatorului din Moscova, Orchestra Bach din Leipzig, Madrigaliștii din Praga, Madrigaliștii slovaci din Budapesta, Capella Academica din Viena, Pro Musica din Lodz, Orchestra de concert a Capelei de Stat din Weimar.

Dirijori ca Mircea Basarab, Miklos Erdelyi, Aram Haciaturian, Antonio Pedrotti, Vaclav Smetacek, Pierre Colombro, Vasil Kazangiev, Mario Klemens, Bilek, Ladislav Slovak, soliști ca Dr. Ferdinand Klinda (orgă — Cehoslovacia), Boris Gutnikov (vioară — URSS), Ștefania Woytowicz (soprană — Polonia), Linda Bustandi (pian — Brazilia), Tanya Hunt (violoncel — Australia), Rudolf Werthen (vioară — Belgia) Michiko Ohno (pian — Japonia), Enco Radukanov (contrabas — Bulgaria), Evelyn Brunner (soprană — Elveția), ca să nu citățm decît cîteva nume, și-au adus contribuția fie în concertele Festivalului propriu-zis fie în cele cu genericul „Tribuna internațională a tinerilor interpreți" — concert de concerte, puse sub egida Consiliului Internațional al Muzicii (C.I.M.).

O secțiune de manifestări care au atras atenția asupra certelor speranțe ale artei interpretative internaționale ale celei mai tinere generații a fost „Interpodium '72", titulatură sub care s-au programat recitaluri de vioară, violoncel, pian și cembalo, susținute de instrumentiști din Cehoslovacia, Jugoslavia, Polonia, U.R.S.S., Bulgaria, Cuba, Ungaria, România, R. D. Germană.

Evoluția tinerilor a fost urmărită și apreciată de o comisie internațională, alcătuită din 14 membri, între care personalități muzicale marcante din Cehoslovacia, U.R.S.S., Argentina, R. D. Germană, Anglia, etc. Din noua școală interpretativă românească am întîlnit în programe numele violoniștilor Andrei Agoston, Leonora Geantă. Pianista Ilinca Dumitrescu a susținut un semirecital cu lucrări de Scarlatti, Ravel (Interpodium '72) și a apărut ca solistă a Filarmonicii de Stat din Kosice (dirijor Mario Klemens) cu *Concertul nr. 3* de Beethoven.

Orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu", dirijată de Mircea Basarab, a prezentat la Bratislava și la Zilina următorul program, : Zeno Vancea — *Triptic*, Ravel — *Shéhérezade, Trei dansuri* din baletul *Tricornul* de Manuel de Falla (Les voisins, Danse du meunier, Danse finale) și *Simfonia a V-a* de Ceaicovski.

În ciclul de trei piese vocale *(Asie, La Flütte enchantée, L'Indifferent)* realizat de Ravel pe textele poetice ale lui Tristan Klingsor, partea solistică a fost încredințată sopranei poloneze Ștefania Woitowicz. Numele și faima ei ne erau oarecum cunoscute. Artista se prezenta cu un palmares ce înscria apariții la Salzburg, festivaluri din centre muzicale

ca Edinburg, Montreux și țări ca Belgia, Anglia, Spania, R. D. Germană, Cehoslovacia, Suedia, U.R.S.S. S.U.A., Grecia, Australia, Italia (Scala din Milano). Dar calitățile interpretării ei au întrecut orice așteptare încă din cele dintîi minute ale repetiției (prima luare de contact cu orchestra noastră a avut loc în dimineața zilei concertului respectiv). O voce de excepțională cuprindere ca forță și subtilitate, o frazare de un rafinament ce dovedea o înțelegere de înaltă clasă artistic-intelectuală, deasupra intuiției cu care vor să ne mulțumească alte execuții, au marcat o etapă decisivă în cucerirea succesului public al serii atît la Bratislava cît și la Zilina. Dorim s-o ascultăm și la Ateneul Român pe această eminentă soprană.

Marca de calitate aparte a concertului a fost afirmată de la bun început printr-o virtuoză redare a *Tripticului* de Zeno Vancea, pentru ca în suita *Tricornul* orchestra să exceleze. Aceste sublinieri nu trebuie să lase impresia că „a V-a" de Ceaikovski nu ar fi satisfăcut toate exigențele. Dimpotrivă, ea a declanșat entuziasmul auditoriului, bisurile, acel familiar epilog al bucuriei pe care îl umbrește numai părerea de rău... că muzica se termină totuși.

La Bratislava, la Zilina dar și în localitatea Martin unde Filarmonica a poposit, am simțit apreciere și dragoste pentru mesajul de artă și prietenie pe care solii artei românești îl purtau.

Turneul din U.R.S.S. a început printr-un concert la Moscova în Marea sală de concerte a Conservatorului „Ceaikovski". Erau prezente notorietăți, muzicieni, soliști, profesori, critici. Aplauzele — de la cele de întîmpinare a Orchestrei și dirijorului Mircea Basarab pînă la cele care mulțumeau pentru suplimentele oferite : poemul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* de Mussorgsky și *Toccata* de Constantin Silvestri — au marcat sărbătorește entuziasmul unui auditoriu excepțional de receptiv. Concertul a început prin intonarea solemnă a imnurilor de stat ale U.R.S.S. și R. S. România, apoi, după *Uvertura Leonora nr. 3* de Beethoven, pătrunsă de spiritul titanic al luptei pentru libertate a urmat *Concertul pentru violoncel* de Anatol Vieru în interpretarea lui Cătălin Ilea — care s-a dovedit o revelație pentru publicul moscovit, iubitor de muzică. Găsesc semnificativ faptul că înainte de concert ca și în pauză, într-o aripă de foaier, o tînără studentă explica cu citate tematice redate la pian, publicului dornic de cît mai multă informație muzicală lucrările din program : *Uvertura Leonora nr. 3* de Beethoven, *Variațiunile de Reger pe o temă de Mozart*, *Concertul* de Vieru și *Valsul* de Ravel.

A fost o seară de neuitat, o seară în care am simțit cert cum muzica românească își sporea prestigiul.

A urmat apoi Leningradul, orașul celor 101 insule, splendidă „Veneție a Nordului" văzută în noiembrie. Îmi permit să vă spun că aveam trac, cu toții. Leningradul este un centru muzical de mare importanță internațională. Și nu puteai să nu-ți amintești că în orașul de la Neva avusese loc prima audiție integrală absolută a *Missei Solemnis* de Beethoven, că acolo au dirijat Berlioz și Wagner. În foaierele Filarmonicii din Leningrad te întîmpină fotografiile și autografele lui Weingartner, Ansermet, Mitropulos, Erich Kleiber, Kodaly, George Georgescu... și cîți alții.

În recentul ei turneu, Filarmonica din București a oferit la Leningrad două programe. Primul alcătuit din uvertura *Leonora nr. 3* de Beethoven, *Variațiunile pe o temă de Mozart* de Reger, *Concertul pentru violoncel* de Anatol Vieru și *Valsul* de Ravel. Al doilea, fără piesă concertantă de astă dată, a cuprins : *Preludiu și Fuga* de Silvestri, *Simfonia III-a „Liturgica"* de Honegger și *Simfonia a II-a* de Brahms.

Au fost de fiecare dată săli pline. Publicul, oarecum rezervat după prima piesă — în orice caz foarte pretențios și cunoscător în materie —, devenea la sfîrșit entuziast și insistent, aplaudînd în bloc, cerînd bis. Primul supliment, poemul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* de Musorgski a fost considerat de unii obișnuiți ai sălii de concert drept — citez — „o lecție de interpretare și acurateță". Iar după *Aria* de Bach, în transcripția dirijorului Mircea Basarab, la orchestrarea căreia participau parcă atunci șirurile de coloane de „templu al muzicii" ale impresionantei săli de concerte, *Badineria* de Corelli, oferită de asemenea în supliment, se adresa ca o cascadă de glume, unui public cu care orchestra și dirijorul — acum fără baghetă, se amuzau parcă amicalmente.

La Kiev s-a cîntat primul din programele susmenționate. Se acredita înainte cu o zi rezerva că *Variațiunile de Reger* sau *Concertul* de Vieru, necunoscut, cîntat de un solist necunoscut, nu vor atrage un public numeros. Nu a fost așa. O sală din nou plină, din nou entuziastă, a răsplătit prietenește, cald, arta Filarmonicii „George Enescu", a dirijorului Mircea Basarab, a violoncelistului Cătălin Ilea. Din nou ovații, cereri de bis, oferiri și repetări de suplimente.

Întorcîndu-se din recentul său turneu în Uniunea Sovietică, Filarmonica din București a înscris încă un capitol de artă în istoria activității ei seculare, aducînd, în același timp, contribuția de prestigiu și răsunet la colaborarea internațională în spiritul prieteniei.

EUGEN PRICOPE

„...Musicalissima regione della Romania!"

Iată calificativul pe care cronicarul muzical al ziarului *Avvenire* din Milano l-a acordat mesagerilor artei românești din Banat. Un asemenea calificativ putea constitui un motiv de mîndrie, dar în același timp obliga. Pentru cei chemați să reprezinte peste granițe această „musicalissima regione", calificativul genera obligația unei prezentări demne de tradițiile muzicale nu numai ale Banatului ci și ale României, recunoscută pretutindeni drept o țară cu o viață muzicală deosebit de frecventă, cu interpreți și creatori de mare talent, drept țara cu numeroase colective muzicale de prestigiu.

Colectivul Filarmonicii de Stat „Banatul" din Timișoara — orchestra și corul — a abordat recentul

său turneu în Italia, pe deplin conștient de ponderea obligațiilor sale.

Repertoriul propus a fost complex și reprezentativ. El cuprindea oratoriul profan *Das Alexander-Fest* de Georg Friedrich Händel (dirijat de artistul emerit Nicolae Boboc și cu Emilia Petrescu, Valentin Teodorian și Ionel Pantea ca soliști), Simfoniile *„Patetica"* de Ceaikovski și *a IV-a* de Ludwig van Beethoven, *Rapsodia I-a* de George Enescu, *Brîul* și *Oltenească* de Paul Constantinescu, ca și *Concertul Nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Nicolo Paganini (solistă, Cornelia Vasile, sub bagheta dirijorului Remus Georgescu). Era, deci, un program care solicita din plin toate marile compartimente ale instituției muzicale timișorene. Bologna, Modena, Reggio Emilia, Ferrara, Piacenza, Fidenza Carpi, iată itinerarul acelui turneu pe care muzicienii timișoreni îl începeau cu înfrigurare și care s-a soldat cu succesul cel mai deplin, privind comparativ turneele peste hotare întreprinse pînă acum de Filarmonica „Banatul" : (1967, Bulgaria ; 1969, Polonia ; 1969, Iugoslavia ; 1970, Iugoslavia). Succesul cîștigă în răsunet și datorită faptului că a fost obținut în fața unui public deosebit de pretențios. Rezervat la începutul concertelor — prima intrare în scenă nu era nici o dată aplaudată — publicul erupea la sfîrșitul concertelor în entuziaste „Bravi i romeni", care generau noi elanuri în susținerea concertelor desfășurate altfel, în cadrul unui program complex și deosebit de ritmic.

În general, toate concertele s-au prelungit în noapte pentru că era imposibil să nu răspunzi furtunii de aplauze cu „bis"-uri repetate. Colectivul se obișnuise să cînte — seară de seară — cîte un... concert și jumătate !

Personalități de frunte ale vieții artistice și publice din Italia ca Renzo Giacomelli (muzicolog din Bologna) ; Piero Rattalino (directorul artistic al Teatrului Comunal din Bologna) ; Giuseppe Gherpelli (Directorul artistic al Teatrelor Reunite din regiunea Emilia Romagna) ; Elvino Sgarzini (dirijor din Fidenza) ; Giancarlo Paroni (muzicolog din Reggio-Emilia) ; Enrico Campelli (directorul Teatrului Comunal din Piacenza) sau Giorgio Ionghi (critic muzical din Ferrara), au considerat de datoria lor să exprime satisfacția cunoașterii ansamblului Filarmonicii de Stat „Banatul" prin cuvinte alese și elogioase, apreciind elanul execuției, frumusețea nuanțelor, muzicalitatea soliștilor, strălucirea sunetului, seriozitatea ansamblului, omogenitatea sa, factura de eveniment a acestui turneu.

Iată și părerile consemnate de presa italiană pe marginea concertelor. Articolul publicat de *Gazzetta di Modena* la 7 noiembrie 1972 se intitulează „Excelenta întîlnire cu Timișoara". Cronicarul B. Cernaz scrie : „Am asistat la un eveniment artistic. Am cunoscut *Alexander Fest* de Händel. Oaspeții români i-au dat viață de o manieră elegantă. Nicolae Boboc e un dirijor sigur, experimentat, riguros. Parcurge partitura händeliană cu un pas sigur și într-un tempo constant. Nu se pierde în amănunte și știe să finiseze. La aceasta se mai adaugă valoroase cunoștințe ale meșteșugului, care cuprind tot și se completează într-un cadru artistic propriu viziunii sale. Soliștii vocali, supuși unor dificultăți de virtuozitate, s-au achitat cu gust și demnitate ; orchestra limpede, agilă și promptă. Foarte frumos compartimentul alămurilor. În esență, o întîlnire excelentă."

Avenire din Milano, scrie la 8-XI : „Dirijorul Nicolae Boboc, neîndoios un expert al genului polifonic, s-a relevat ca un interpret expresiv, gradînd cu gust sonoritățile rafinate ale orchestrei și vocile omogene ale corului." *Il Resto di Carlino* din Bologna, publica la 9-XI articolul : „Aplauze Filarmonicii dirijate de Boboc" în care se spune „Primirea rezervată oaspeților a fost foarte caldă. Aplauze consistente au răsplătit orchestra, corul, pe maestrul Nicolae Boboc, pe soliști."

Gazzetta di Reggio publica la 10 noiembrie un articol intitulat : „O orchestră care a întrecut prevederile", în care criticul muzical Gibar scria : „Ansamblul român ne-a surprins pe toți. Am ascultat o *Patetică* perfect latină. Dirijorul Remus Georgescu poate fi comparat cu Lorin Maazel, datorită eleganței stilului, dar și capacității de a realiza fuziunea tuturor compartimentelor orchestrei, de a reliefa toate stările sufletești exprimate de muzică. Ansamblul l-a urmărit splendid, scoțînd în relief un compartiment de corzi și de alamă care ar crea invidie chiar și la cele mai bune orchestre ale noastre. Nici celelalte compartimente n-au fost inferioare". Cronicarul conchide : „Un mare dirijor, o orchestră splendidă care a dat tot. Aplauze vii și pentru Cornelia Vasile, interpreta *Concertului* de Paganini."

Ziarul *L'Unità* conchidea la finele turneului orchestrei și corului timișorean : „Ansamblul român sub conducerea prestigioasă a dirijorilor permanenți Nicolae Boboc și Remus Georgescu a repurtat peste tot succese vii, pe deplin meritate. Publicul prezent în teatrele regiunii Emilia-Romagna a răsplătit cu aplauze calde pe dirijori, soliști, orchestra și corul."

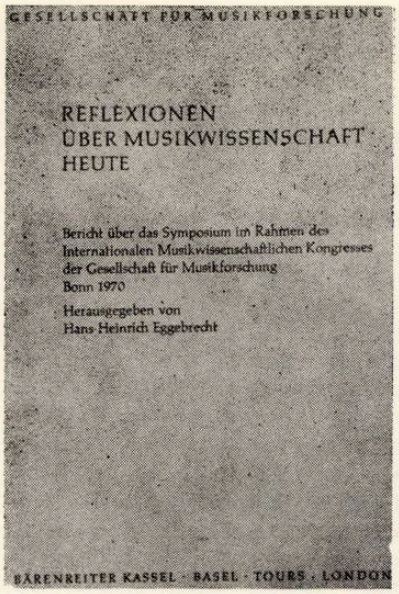
L. F.

Vitrina publicațiilor străine

Reflexionen über Musikwissenschaft heute. Bericht über das Symposium im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung. Bonn, 1970. Herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1972, 80 p.

Într-o formă vie, spontană dialogată (de fapt este vorba de stenograma discuțiilor purtate la Bonn în 1970 în cadrul simpozionului privitor la problemele muzicologiei contemporane) o seamă de cercetători europeni și americani dezbat aspectele primordiale asupra metodelor de cercetare, structurii, conceptiilor, studiului și pedagogiei disciplinei, totul în lumina tendințelor actuale ale muzicologiei universale.

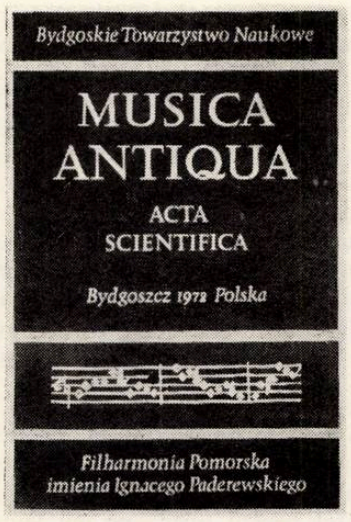
Asupra aspectelor istorice și sistematice ale cercetării și-a îndreptat atenția Carl DAHLHAUS, încercînd să sublinieze pe de o parte



grija muzicologului de a ţine seama de momentul istoric cînd s-a formulat teoretic o definiţie, o denumire tehnică, o formă muzicală etc., iar pe de altă parte de rolul pe care îl joacă fiziologia muzicală, teoria muzicală, sociologia muzicală în analiza fenomenului muzical. Interesantă intervenţia prof. Dr. Zofia LISSA: în judecarea artei de pe poziţii marxiste cercetătorul trebuie să ţină seama de „arhetipurile muzicale" din întreaga cultură muzicală, un rol important revenindu-i antropologiei. Acordînd tradiţiei muzicale o pondere importantă în intervenţia sa, profesoara Zofia Lissa a dezbătut aspecte legate de *Tradiţie şi cultură, Tradiţie şi recepţie în muzică, Tradiţia ca factor obiectiv al vieţii sociale, Tradiţia stilurilor naţionale şi cultura universală*. Fiecare generaţie şi-a definit „punctul ei de perfecţiune" în înţelegerea muzicii, aşa încît muzicologia trebue să surprindă tocmai acest aspect particular din istoria filosofiei culturii universale — a remarcat în replică Carl Dahlhaus. *Muzicologia ca ştiinţă socială* se intitulează intervenţia lui Hans-Werner HEISTER în care muzicologul german a abordat multitudinea de aspecte legate de influenţa mediului social asupra artei sunetelor, de funcţia muzicii în societatea împărţită pe clase, de raportul între interesele sociale şi muzicologia contemporană. O adîncă analiză a concepţiilor istoricilor din trecut cu referiri la aportul muzicologiei de ieri la ştiinţa contemporană, a realizat Hans Heinrich EGGERBRECHT, în comunicarea sa (viu şi amplu comentată de ceilalţi participanţi la simpozion. Kurt von FISCHER a abordat o temă de maximă acuitate: *Despre răspunderea muzicologilor*. Arta a devenit un mijloc de comunicare între oameni, iar explozia mijloacelor de difuzare (mai ales prin radio, disc şi televiziune) a schimbat radical în epoca contemporană rolul muzicologilor. Ei trebuie să selecteze operele şi să le ofere ascultătorilor cu maximă exigenţă şi obiectivitate — remarca Fischer. *Muzicologie şi muzică bisericească* şi-a întitulat intervenţia sa, Clytus GOTTWALD. Cercetătorul din Stuttgart se ridică vehement împotriva acelor muzicologi care editează masiv „maculatura şi surogatele Barocului", inundînd piaţa cu o slabă şi nesemnificativă creaţie a genului, uneori chiar deformîndu-ne imaginea reală asupra unor mari maeştri din trecut (Ockeghem, de pildă). Despre rolul pedagogiei muzicale în predarea istoriei muzicii, despre identificarea „frumuseţii particulare a stilurilor epocale" prin totala descoperire a „muzicii istorice", despre înlăturarea istoricismului vulgarizator, a demagogiei politice şi intronarea unei sinceretăţi în studierea folclorului se ocupă studiul lui Lars Ulrich ABRAHAM. O interesantă dezbatere ne propune tema *Studiul muzicologiei* de Hans Peter REINECKE. Autorul a demonstrat că disciplina de odinioară — aşa cum a definit-o în 1885 savantul Guido Adler — s-a transformat radical, trecînd din rîndul ştiinţelor expozitive, constatative, în rîndul celor perfect controlabile de complexele maşini cibernetice. Hans Reinecke insistă asupra imperioasei necesităţi de a lega studiul cu practica. *Ştiinţific şi aştiinţific în domeniul muzicologiei* — o teză legată mai mult de terminologia disciplinei, fără a ocoli însă şi unele implicaţii de metodă şi practică — constituie obiectul intervenţiei lui Harald HECKMANN. Nu lipsesc nici anticipările asupra viitorului muzicologiei, Konrad BOEHMER de pildă, acordînd o deosebită atenţie cercetărilor de etnomuzicologie extraeuropeană, precum şi „emancipării celei de a treia lumi" (Africa şi Asia).

În ansamblu, volumul *Reflexii asupra muzicologiei actuale* reprezintă o confruntare vie de idei care deschide perspective deosebite privind conţinutul, metodele de cercetare şi mai ales viitorul disciplinei şi oferind totodată cititorului un cuprinzător tur de orizont asupra principalelor probleme pe care „ştiinţa muzicii" le ridică în contextul vieţii artistice contemporane.

Musica Antiqua (III). Acta scientifica. Bydgoszcz, 1972, Polska. Bydgoskie Towarzystwo Naukowe-Filharmonia Pomorska Im. I. Paderewskiego. Bydgoszcz, 1972, 900 p.



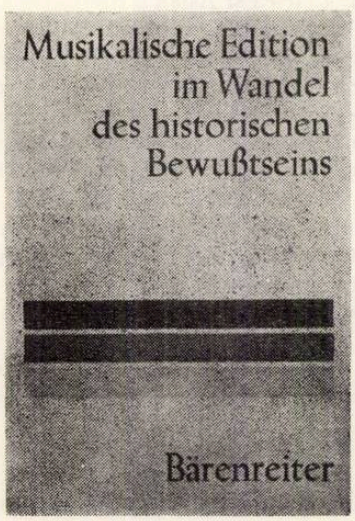
Sub îngrijirea muzicologilor Zofia LISSA şi Andrzej CHODKOWKI a apărut de curînd la Bydgoszcz cel de al treilea volum al lucrărilor tradiţionalului simpozion de muzicologie *Musica Antiqua*. Editat în limbile franceză, germană, engleză, rusă, poloneză, cu rezumate în limba poloneză, volumul dispune de numeroase exemple muzicale, facsimile, bibliografii critice. Deşi tema generală ne propune muzica barocului din ţările răsăritului Europei, totuşi problemele cuprinse în referate au depăşit cadrul iniţial fiind abordate şi subiecte privind creaţia franceză, finlandeză, germană (Bach) şi chiar unele aspecte de istoriografie generală (de pildă, periodizarea istoriei muzicii universale). Este adevărat însă, că interferenţele culturilor muzicale din estul şi vestul continentului au constituit elementul de legătură, preocuparea centrală în majoritatea referatelor.

În ansamblu, volumul *Musica Antiqua* aduce o remarcabilă contribuţie ştiinţifică asupra unei perioa-

de încă dominată de multe necunoscute, mai ales pentru popoarele din sud-estul și răsăritul Europei. Ceea ce ni se pare deosebit de prețios este faptul că s-a trecut de faza „generalităților" de odinioară și s-a ajuns la analiza unor detalii, o unor compozitori și muzicologi mai puțin cunoscuți ai barocului (Samuel Capricornus, Gabriel Plavec, Cyristian Podbielski, Daniel Croner, Dimitrie Cantemir, Vasili Titov, Josef Kozlovsky). De asemenea se relevă documente inedite din muzica bulgară, croată, rusă, după cum se discută aspecte de structură a formelor muzicale, de stilistică și ritmică (de pildă mazurca, verbunkos-ul), de organologie și paleografie muzicală în epoca barocului.

Deși inegal, eterogen, unecri cu tendințe de supradimensionare a aportului unor culturi muzicale, totuși volumul *Musica Antiqua* confirmă în muzica contemporană nume prestigioase ca Zofia Lissa, Federico Ghisi, Iuri Keldîș, William Lemonds, Denise Launay, Krystyna Wilkowska-Chominska, Andrej Rijavec, Luba Ballova, Romeo Ghircoiașiu, Gheorghe Ciobanu, Andreas Porfetje, Zdenka Pilkova, Arnold Feil ș.a. a căror contribuție științifică valoroasă devine indispensabilă cercetării fenomenului artistic european.

Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1971, 224 p.



Lucrare de interes imediat pentru istoriografia muzicală europeană, publicată sub îngrijirea savantului Thrasybulos GEORGIADES, culegerea de studii intitulată *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins* (Activitatea de editare a muzicii în modificarea conștiinței istorice) ne atrage atenția asupra unor acute aspecte de valorificare a moștenirii artistice. Așa cum subliniază Th. Georgiades în prefață, problemele editării muzicii vechi pînă la data cînd notația precisă a gîndurilor compozitorilor a căpătat forma definitivă (sec. XVIII), ridică dificultăți deosebite în fața editorilor și cercetătorilor contemporani. În muzică nu se pun (ca în filologie) doar probleme de *transcriere* exactă a textelor compozitorilor, ci și aspecte de interpretare *unitară* a simbolurilor de odinioară. Sistemul „stenografic" de notație al muzicii din antichitate, evul mediu și renaștere — scrie Th. Georgiades — a dat naștere la o multitudine de *interpretări* a partiturilor, fapt care astăzi împiedică editarea unitară a moștenirii muzicale. Volumul debutează cu două studii (semnate de Frieder Zaminer și Reinhold Schlätterer) privind notația muzicii grecești și bizantine. Sînt dezbătute apoi (de către Maurus Pfaff, Burkhard Kippemberg, H. H. Eggebrecht, Theodor Göllner) aspecte ale muzicii laice și religioase ale evului mediu, două remarcabile studii (datorate lui Carl Dahlhaus și Kurt Dorfmüller) atrăgîndu-ne atenția asupra semnelor de măsură și a transcrierii tabulaturilor de laută. Volumul se încheie cu *Observații asupra ediției Schütz* (Siegfried Hermelink), închizînd astfel cercetarea și discuțiile la creația sec. XVII.

Semnalăm acest valoros volum ce poate servi ca instrument de lucru muzicologilor și editorilor români, fiindcă Uniunea Compozitorilor a avizat pentru tipar primul volum din *Izvoarele muzicii românești*, operă de importanță națională ce se va desfășura de-alungul unui deceniu de activitate editorială.

EUGEN VICOS

Știri

● Compozitorul italian Girolamo Arrigo este autorul muzicii și libretului epopeii muzicale *Addio Garibaldi*, montată pe scena Operei Comice din Paris, devenită studio experimental. Textul, bazat pe memoriile și poeziile scrise de eroul național italian, ca și pe fragmente poetice din Foscolo și Carducci, este în parte vorbit (în limbile franceză și italiană) și în parte cîntat (în italiană). Partitura muzicală conține și numeroase citate din opere de Verdi, Donizetti, Mozart și Wagner. Regia spectacolului aparține însuși compozitorului, iar conducerea muzicală, dirijorului Charles Ravier.

● Oscar Levant, pianist și compozitor american, cunoscut și ca actor de film, a încetat din viață la Beverly Hills. Născut în anul 1906, Levant a studiat compoziția cu Joseph Shillinger și Arnold Schönberg. Creația sa cuprinde mai ales lucrări pentru pian (un concert cu orchestră, două sonatine etc.), muzică simfonică și de film. Oscar Levant s-a făcut cunoscut cu deosebire ca pianist concertist, specializat în interpretarea muzicii prietenului său George Gershwin. Ca actor, a jucat în filmul inspirat din viața lui Gershwin, precum și în alte 11 filme realizate la Hollywood în anii de după război.

● „Alphabet für Liège" se intitulează noul spectacol muzical realizat de Karlheinz Stockhausen, la invitația Radioteleviziunii belgiene. Este vorba de o operă colectivă, la care participă 11 grupuri de artiști. Lucrarea, bazată în mare parte pe procedee ale aleatorismului, ajungînd la o durată de patru ore și jumătate, continuă linia „muzicii intuitive" din ultimele opere ale lui Stockhausen.

● Succese ale unor cîntăreți români : Printre laureații concursului de canto de la Barcelona, care a avut loc în luna noiembrie 1972, se numără trei tineri și talentați interpreți români : Gerda Spireanu, Rodica Mitrică și Mihai Panghe. Concurenții s-au distins atît prin calitățile deosebite ale vocilor, cît și prin măiestrie artistică.

ILEANA RAȚIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Le système harmonique de Skriabine *)

ADRIAN RAȚIU

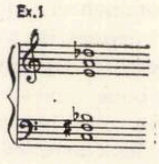
Un siècle s'étant écoulé depuis la naissance d'Alexandre Skriabine, son apport, longtemps controversé, à la musique des premières décennies, peut être jugé objectivement et placé dans un contexte historique élargi. Ses innovations, parmi lesquelles celles qui concernent le langage harmonique conservent une importance toute particulière, peuvent à présent être comprises par rapport à l'évolution ultérieure des moyens de composition (évolution qui, plus d'une fois, a confirmé l'attitude du compositeur). Certes, au moment de leur apparition, ces audaces de langage parurent difficilement admissibles et ne purent que surprendre, d'autant plus qu'elles venaient de la part d'un compositeur qui s'était affirmé avec succès sous le signe du traditionnalisme. On a longtemps discuté le cas déroutant de ce compositeur à double aspect : poète romantique du piano, descendant de Chopin et — en même temps — moderniste iconoclaste, briseur des moules classiques.

Le cas de Skriabine pourtant n'est pas bien différent de celui d'autres créateurs des périodes de grande transition. Formés — et débutant — dans le cadre d'une culture arrivée à son apogée, les créateurs qui souhaitaient affirmer librement leur personnalité propre se virent obligés de chercher de nouveaux terrains à explorer, en laissant loin derrière eux le point de départ de leur oeuvre. Parmi les compositeurs formés comme Skriabine au seuil de 1900, Busoni, Schönberg, Enesco présentent des traits communs. Chez Busoni, l'évolution s'est produite surtout sur le plan des conceptions théoriques sur l'art ; chez Enesco, par contre, elle s'est produite sur le plan de la création, par une transformation lente et continuelle. Quant à Schönberg, il allait être, tant par sa création que par sa pensée, le cas le plus typique et le plus dramatique de l'artiste placé entre deux mondes. Tous ces compositeurs en effet, ont, pour commencer, appartenu à l'ancien monde musical dans lequel ils s'étaient intégrés avec tout leur talent juvénile. Ils ont eu la „malchance" de donner de trop bons ouvrages dans un style lié au passé. Aussi bien que les premières sonates et suites d'Enesco, que les *Gurrelieder* ou la *Nuit transfigurée* de Schönberg les préludes et les études pour piano de Skriabine sont entrés dans le repertoire courant. Dès lors, le compositeur sera, par la suite, jugé à partir de ses pièces de jeunesse qui, bien qu'écrites avec une musicalité incontestable, ne le représentent pourtant pas encore. En échange, d'autres compositeurs qui n'ont pas réalisé des oeuvres de jeunesse durables, ne seront appréciés que par leur création originale plus tardive. C'est le cas de Bartók, Stravinsky, Webern et Varèse. Des ouvrages tels que, par exemple, la symphonie *Kossuth*, la *Symphonie en mi bémol*, le *Quintette avec piano*, des premiers trois, ainsi que les ouvrages disparus de Varèse apparaissent totalement dénués de signification et, en tant que tels, ne déteignent pas sur l'oeuvre ultérieure de leurs auteurs. Par rapport à ses contemporains, Skriabine a, de plus, eu la malchance de finir trop tôt sa carrière, toute la période de sa maturité se limitant en réalité aux dernières cinq ou six années de sa vie. De plus, les ouvrages qui appartiennent à cette phase de sa création sont restés,

*) A l'occasion du centième anniversaire depuis la naissance du compositeur, dans le cadre des travaux „in memoriam" proposés par l'UNESCO pour l'année 1972.

pratiquement, presqu'inconnus, posant des difficultés d'exécution particulièrement grandes. Aussi, son oeuvre constitue-t-elle un moment isolé, le compositeur n'ayant pas de successeurs directs. Ce n'est que trois décennies plus tard qu'Olivier Messiaen reconnaîtra dans sa *Technique de mon langage musical* l'importance de l'intuition modale de Skriabine. Bien que le compositeur ait reconquis la place qu'il méritait dans l'histoire de la musique de notre siécle, les interprétations théoriques de son oeuvre continuent d'être peu satisfaisantes. On rencontre ainsi couramment des explications inexactes — sinon même erronées — qui proviennent d'une recherche unilatérale et de la surestimation de certains aspects plutôt extérieurs de sa musique. On parle ainsi très souvent de son système de quartes, sans tenir compte qu'en fait ces structures d'accords ne caractérisent que certaines pages du compositeur et ne sauraient expliquer le phénomène harmonique dans toute sa complexité. On ne peut en aucun cas établir un rapprochement entre les accords de quartes de Skriabine et ceux rencontrés dans la musique d'autres compositeurs. Chez Schönberg *(La Symphonie de chambre no. 1)*, la succession et la simultanéité de quartes justes représentent une première tentative consciente pour quitter la tonalité. Plus tard, Hindemith — par voie spéculative — et Bartók — par l'étude de certains airs populaires où le même intervalle est caractéristique — arriveront à leur tour à des constructions harmoniques fondées sur des superpositions de quartes (ou de quintes) justes. Pour Skriabine, l'accord de quartes est un point de départ — emprunté de fait à la musique tonale — appelé d'avoir différentes conséquences harmoniques et mélodiques. Observons que des 5 intervalles de quarte de l'accord-type à 6 sons, un seul est juste :

Ex.1



Tout en reconnaissant parmi les conséquences importantes de son harmonie, la présence de certains modes, il est exagéré de voir en Skriabine un modaliste proprement-dit. D'autant moins peut-il être tenu pour un atonaliste sous prétexte que son langage harmonique porterait atteinte à l'intégrité du système majeur-mineur classique. En réalité, la musique de Skriabine n'exclue nullement pas les attractions et les polarités tonales ; d'autre part, elle est beaucoup trop rigoureusement organisée pour qu'elle puisse être encadrée dans la catégorie de la musique modale. Dans ce dernier sens, on pourrait plutôt voir en Skriabine un lointain précurseur de certains compositeurs actuels qui essaient de concilier la musique sérielle de l'école viennoise avec la technique modale de Messiaen. Dans la longue liste des compositeurs du XXe siècle, qui ont aspiré à réaliser des organisations musicales sur de nouvelles bases, Skriabine apparaît comme une des premières et des plus intéressantes personnalités.

L'oeuvre de Skriabine, tout comme celle de Chopin qui, semble-t-il, a été le modèle de sa jeunesse, est consacrée — pour sa plus grande part — au piano. La musique vocale (lied, choeur, opéra, oratorio) ne l'a guère intéressé et les quelques ouvrages pour orchestre, encore qu'ils aient de l'ampleur, ne sauraient être rangés parmi les pages significatives du compositeur. Les symphonies n'échappent pas à l'influence de Tchaïkovsky et du romantisme tardif et le seul concerto instrumental — d'ailleurs aussi destiné à son instrument préféré — est une oeuvre de jeunesse tributaire pour sa meilleure part aux ouvrages similaires de Chopin. Les deux poèmes symphoniques, sans doute la partie la plus remplie d'intérêt de sa musique orchestrale, tiennent de la période moyenne de sa création. Ils illustrent les mêmes problèmes de composition que la *V-e Sonate pour piano* dont ils sont contemporains. En échange, les cinq sonates suivantes ainsi que les derniers poèmes et préludes pour piano ne trouveront plus d'équivalent orchestral, l'étape finale de sa création, pendant laquelle la personnalité du compositeur se sera manifestée en toute sa plénitude, n'étant représentée que par des ouvrages pianistiques. La musique pour piano de Skriabine et en premier lieu le cycle des dix sonates, illustrent par conséquent le plus clairement son évolution de compositeur.

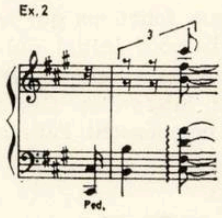
Plus que chez d'autres compositeurs, cette évolution peut être envisagée et comprise du point de vue d'un élément de langage unique — l'harmonie. Il va de soi que chez certains grands créateurs du romantisme (notamment chez Schubert, Chopin, Liszt, Wagner et Wolf), l'apport innovateur dans le domaine de l'harmonie présente aussi une importance décisive pour la définition de leur propre style. Mais ignorer d'autres facteurs qui ont également contribué en grande mesure à la réalisation d'oeuvres aussi puissamment individualisées, serait inconcevable. Chez Skriabine par contre, l'élément harmonique acquiert une importance primordiale, en faisant naître ou en conditionnant les autres éléments de la composition. Dès lors, à côté de l'originalité de sa pensée harmonique, considérée en elle-même, ce qui présente aussi un intérêt réél ce sont la contribution de cette pensée à l'acte de la composition et l'étendue du rôle de celle-ci dans la conduite du discours musical. En étroite dépendance de l'harmonie — et souvent comme des conséquences directes de cette dernière — apparaissent les autres éléments de la musique de Skriabine : les modes avec leurs nouvelles attractions fonctionnelles, les thèmes ainsi que toutes les idées mélodiques épisodiques, la facture instrumentale, le rythme et, en derniére instance, la forme architectonique même.

Les trois premières sonates pour piano, datant de la dernière décennie du XIXe siècle, sont en tous points tributaires du passé et il semblerait qu'elles ne laissent en rien entrevoir le musicien innovateur qu'il sera plus tard. Et pourtant, là encore, on peut discerner quelques aspects significatifs pour l'évolution ultérieure du compositeur. Ainsi, dans la *II-e Sonate en sol dièse mineur*, la première partie — l'*Andante* — s'achève par une longue coda en Mi majeur. Encore plus inattendu y est le caractère totalement diatonique acquis par le développement musi-

cal. Les dernières 24 mesures, amples et richement ornées, ne contiennent même pas une seule altération incidentale, ce qui, pour la musique de Skriabine à cette époque saturée de modulations et de chromatismes, est parfaitement surprenant. Cette vaste surface diatonique fait pressentir la pureté modale ultérieure, des 6e *et* 7e *Sonates* ou de *Guirlandes.* On constate, de plus, que l'écriture pianistique même commence à être personnelle : les amples figurations dans le registre aigu avec une certaine tendance vers les thèmes, la voix médiane en relief et les grandes extensions de la main gauche, constituent des plans sonores parfois intersectés, mais qui, le plus souvent, réalisent des superpositions indépendantes des sousdivisions rythmiques des plus variées (groupes de 3 et 4, de 4 et 5, de 9 et 5, de 12 et 5). Cette sonate que Skriabine nommera avec prudence *Sonate-Fantaisie* reste encore un cas isolé dans sa musique, mais l'auteur semble avoir médité plus longuement sur les problèmes qui se sont posés. Témoin en est le temps qu'il lui a consacré, depuis 1892, lorsqu'il la commence, jusqu'en 1897, lorsqu'il la considère comme achevée, période pendant laquelle il écrit tous ses ouvrages compris entre l'op. 6 *(1re Sonate)* et l'op. 26 *(I-re Symphonie).*

La III-e Sonate n'offre pas d'exemples intéressants d'extension du cadre harmonique traditionnel. Cependant, l'accord de la 4-e césure, qui réalise une superposition de fonctions, mérite d'être retenu :

Ex. 2

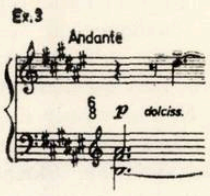


Au-desus de la pédale de dominante, les éléments de la sous-dominante s'étagent avec une préférence pour les intervalles de quinte.

C'est la *IV-e Sonate en Fa dièse majeur* (1903) qui est décisive pour l'évolution du style de Skriabine. L'auteur y revient à la construction bi-partite — un *Andante* et un *Presto* — qu'il avait utilisé dans sa *II-e Sonate.* Mais, cette fois, ce mouvement initial apparaît plutôt comme une lente introduction de la seconde partie, laquelle va culminer par la reprise (dans une écriture amplifiée et une intensité maxima) de l'idée de l'*Andante.* Ce sera par conséquent la dernière étape vers la réalisation de la sonate mono-partite. A partir de la *V-e Sonate,* Skriabine adoptera le modèle de Liszt, — un mouvement unique réalisé dans une forme de sonate très développée.

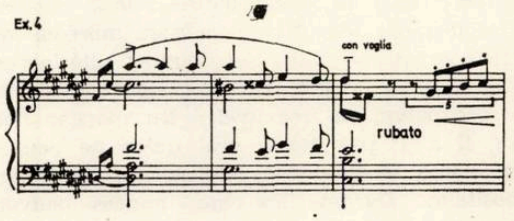
Dès le premier accord de la *IV-e Sonate* on sent le désir du compositeur de s'écarter des sillons battus. Cet accord de septième majeure de la sous-dominante

Ex. 3



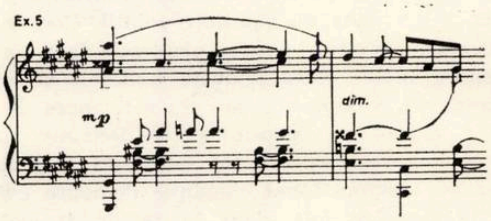
est suivi, quelques mesures plus loin, par l'accord de septième majeure du 6-e degré descendant et par les accords de neuvième sur le second degré et la dominante.

Ex. 4



Les deux derniers accords méritent une attention spéciale, car ils annoncent en fait l'agrégat le plus important de la musique de Skriabine. On y observe l'importance acquise par deux notes mélodiques, la quarte augmentée et la sixte majeure. A côté des éléments d'accords stables (le son fondamental, la tierce, la septième et la neuvième), elles vont constituer l'accord préféré du compositeur. Jusque dans les 7e et 8e mesures du final de la même sonate, où l'accord-type apparaît pleinement constitué.

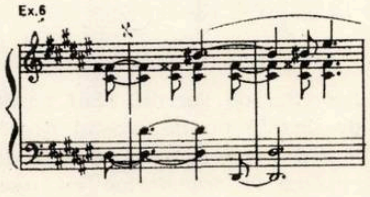
Ex. 5



Cette fois, la quarte augmentée et la sixte sont plus évidentes, étant apportés comme appogiatures à ces mêmes accords de second degré et de dominante. Il convient d'observer dans la première mesure la marche chromatique de la neuvième (La dièse — La bécar), l'accord-type vers lequel on tend ayant, en réalité, une neuvième mineure.

Depuis ces accords à appogiatures qui se résolvent clairement et jusqu'à l'accord indépendant auquel les appogiatures s'incorporent comme des notes réelles, il n'y a plus qu'un pas. C'est là, le même processus d'intégration des dissonances que l'on peut poursuivre le long de toute l'évolution de l'harmonie classique. En ce qui concerne l'idée de l'étagement des quartes, celle-ci avait déjà fait son apparition vers la fin de la première partie de la sonate.

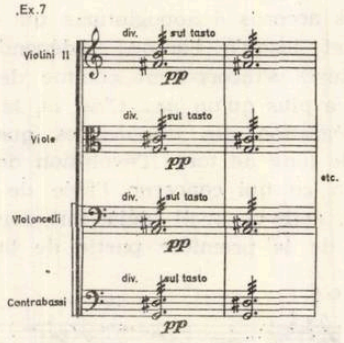
Ex. 6



Que tous ces cas ne surviennent nullement au pur hazard nous en témoigne la conséquence avec laquelle les accords de l'exemple no. 5 reviennent le long du final, en tant qu'éléments caractéristiques du premier thème. Ni l'harmonie du second thème ne manque d'intérêt, bien qu'elle porte toujours une forte empreinte wagnérienne. Skriabine utilise avec économie des accords réduits à une structure unique — des dominantes à quinte augmentée et quinte diminuée —, à partir desquels il réalise des inflexions modulantes. Il en résulte, sur le plan horizontal, une sorte de gamme par tons. Encore que chez Skriabine l'hexatonique ne joue pas un trop grand rôle, le procédé vaut la peine d'être retenu. L'idée de déduire le mode, de l'harmonie, sera mise en valeur par le compositeur dans ses oeuvres ultérieures. Si la *IV-e Sonate* apporte certains signes évidents de sa préoccupation de renouveler les moyens harmoniques, il n'est pas moins vrai qu'on ne peut déjà parler d'une véritable transformation du style du compositeur. Durant les cinq années suivantes (1903—1908), Skriabine écrira — dans une manière proche de ses oeuvres antérieures — plus de 20 numéros d'*opus*, pour la plupart de brefs morceaux pour piano, ainsi que la *III-e Symphonie (Le poème divin)*.

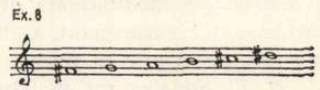
Mais, c'est à peine avec sa *V-e Sonate* et ses deux derniers ouvrages pour orchestre — *Le poème de l'extase* et *Prométhée* — que sa création pénètre dans une phase différente, apte d'être considérée comme une étape de transition. Les éléments novateurs, qui à présent se manifestent sous différents aspects du discours musical, et les éléments traditionnels continuent d'être dans un équilibre relatif. Car, le compositeur semble avancer avec prudence dans un monde sonore inédit, sans pouvoir toutefois se séparer du passé. On y sent toujours les influences de Wagner *(Le poème de l'extase)* et de Debussy (la *V-e Sonate)*. Le rattachement des nouvelles réalités musicales au système tonal classique demeure évident : pour la dernière fois, dans la sonate, il maintient l'armure classique (et avec celle-ci l'importance des plans tonals dans la construction architectonique). Dans *Prométhée*, dès la première mesure, l'accord connu de la *IV-e Sonate* revient : un accord de septième et de neuvième avec deux appogiatures de la quinte, la quarte augmentée et la sixte majeure.

Ex. 7



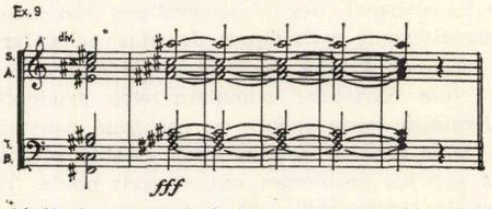
Le son fondamental de l'accord *(La)* ne détient plus le rôle de dominante ou de second degré. L'importance que l'acord acquiert tout au long du dévéloppement du poème le transforme en une véritable tonique. Les 6 tons projetés sur la verticale donnent une échelle proche de la gamme par tons (avec un seul intervalle de demi-ton).

Ex. 8



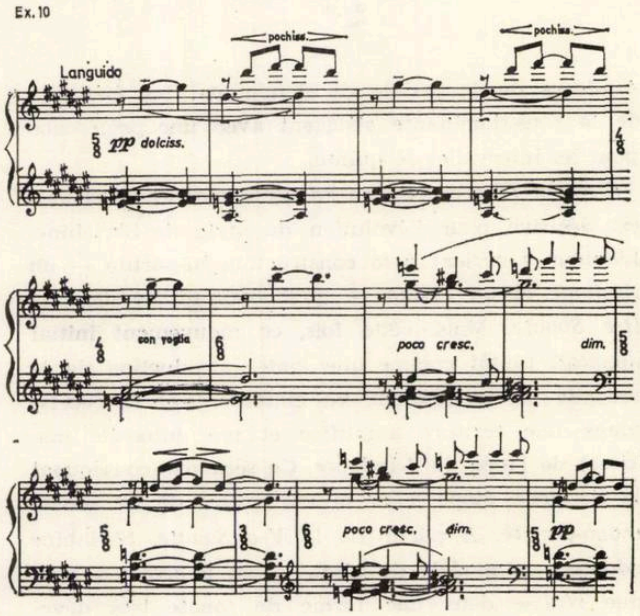
Durant le final du poème, le même accord (transposé au demi-ton inférieur) est considéré comme instable et résolu en Fa dièse majeur. Par conséquent, la véritable tonique est sacrifiée en faveure d'une autre tonique apportée conventionnellement et qui au cours de l'ouvrage ne jouait aucun rôle[1].

Ex. 9



En dépit du rapport à la conception classique, on constate déja que l'esprit fonctionnel de la musique de Skriabine subit une profonde transformation. Au fond, dès ces ouvrages, on éprouve la sensation d'un appauvrissement substantiel. Auparavant déjà, Skriabine, aussi bien que les compositeurs romantiques en général, avaient réduit, au moyen de l'altération de l'accord de sous-dominante ou de son remplacement fréquent par le second degré, les fonctions tonales rien qu'à deux : la tonique et la dominante. Dans sa nouvelle phase de création, jusqu'à l'opposition même des deux fonctions qui tend à s'estomper. Dans *Prométhée*, l'accord initial qui peut être interprété comme une grande tonique sera transposé plus loin sur différents intervalles. Ces transpositions de la même tonique compensent l'absence de véritables dominantes.

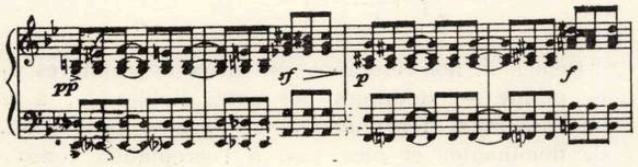
Ex. 10



[1]. Pour plus de clarté, nous avons reproduit de la partition générale la partie du choeur (les vocalises du choeur mixte divisé). Les instruments amplifient les mêmes accords par des doublages dans d'autres registres, notés pour la plupart dans une écriture enharmonique.

L'ingéniosité de la présentation d'un accord unique, par des transformations subtiles, dans des hypothèses continuellement nouvelles, se manifeste dans la *V-e Sonate* durant 17 mesures (ex. 10). Cet accord peut être interprété (par suite de la septième Mi bécar et d'autres éléments instables) comme une dominante constituant une suspension prolongée ne menant nulle part ; mais, à la lumière des oeuvres ultérieures de Skriabine, il devrait plutôt être tenu pour une tonique. Le thème présente cette fois un caractère statique voulu *(„Languido"):* un balancement continu, une vague aspiration qui ne se concretise pas, une douce monotonie. Dans des pages écrites plus tard, le compositeur a su conféré du dynamisme — lorsque la nécessité l'imposait — à de pareils enchaînements d'un accord avec lui-même. Un premier exemple dans ce sens se rencontre dans la *V-e Sonate* même.

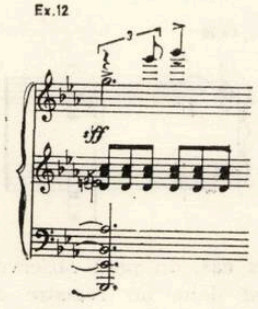
Ex.11



Dans les deux premières mesures, qui se répètent identiques, on rencontre deux accords dont les sons fondamentaux se trouvent en rapport de quarte augmentée. Il y a lieu de remarquer que le premier accord — une neuvième de dominante à quinte altérée — comprend 5 sons des 6 de la gamme par tons. Le second accord a pour son fondamental (La) justement le 6-e son. Malgré le contraste qu'ils offrent, contraste marqué aussi par les indications de dynamique, les deux accords sont étroitement apparentés, alliant l'idée de complémentarité à celle de transposition. Les deux mesures suivantes apportent une transposition fidèle de toute la situation à la seconde supérieure.

Toutefois, la dualité tonique-dominante est encore présente dans la sonate. Dans son extatique coda, rappelant la coda de la *IV-e Sonate,* les deux fonctions peuvent être encore retrouvées dans une ample superposition : au-dessus de la tonique Mi bémol on voit apparaître l'accord préféré — qui, dans *Prométhée* également, était l'accord de base — : la neuvième de dominante avec les deux appogiatures de la quinte.

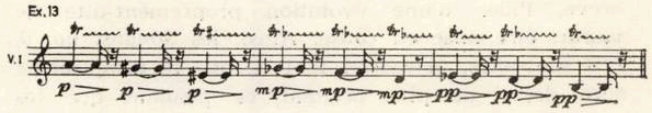
Ex.12



La neuvième majeure continue d'être présente en tant qu'élément stable, mais dans *Prométhée* surviennent des moments où l'intervalle de neuvième mineure commence à s'insinuer. Le motif mélodique fondé sur le jeu descendant de la neuvième apparaît comme un résultat de la conception verticale.

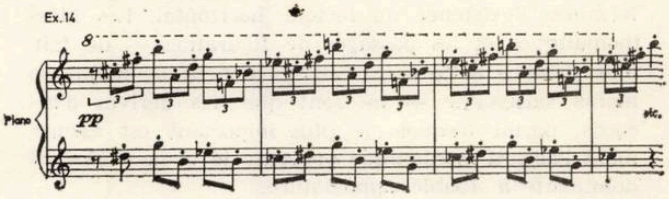
Une fois l'accord-type de neuvième mineure établi, Skriabine en déduira l'échelle *ton-demi-ton.* Episodiquement, cette échelle se retrouve aussi dans le poème *Prométhée.*

Ex.13



De même manière, des cas surviennent où l'on peut reconnaître le mode de 9 sons fondé sur l'alternance ton-ton-demi-ton.

Ex.14



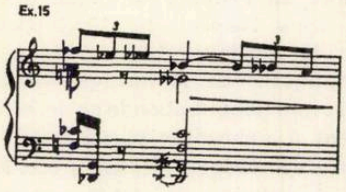
La phase des oeuvres de transition une fois dépassée, Skriabine parvient à cristalliser un style qui lui est entièrement propre, difficile à situer parmi les écoles et les courants de l'époque. Par rapport à son contemporain plus jeune, Igor Stravinsky, qui a fait avec succès des investigations dans le domaine peu exploré du rythme, Skriabine demeure plus traditionnel sous l'aspect du développement chronologique de la musique. Les divisions rythmiques les plus compliquées de la musique de Skriabine — et son oeuvre pianistique abonde en de semblables détails — arrivent à s'encadrer parfaitement, à l'aide d'une ordonnance symétrique (réponses identiques, constructions de la phrase de 2-4-8 mesures, etc.,), dans l'intégrité de la pensée de type classique. La grande forme continuera à s'inspirer de la même architecture de Liszt, déjà expérimentée dans les oeuvres de transition. Effectivement nouvelle par son langage harmonique, la création de Skriabine pourrait être placée quelque part, à mi-chemin, entre l'impressionnisme français et l'expressionnisme allemand. La complexité harmonique et la pensée constructive le rapprochent de Schönberg, cependant que l'esprit modal qui se détache à présent de sa musique l'apparente à Debussy. Toutefois, Skriabine demeure en fait un artiste complètement isolé, au même titre qu'un de ses contemporains, l'américain Charles Ives, auquel on ne fera justice que bien tard. Restées sans écho à leur époque, les préoccupations innovatrices des deux se ressemblent sous bien des aspects. En ce qui concerne Skriabine, on peut supposer que si la mort n'avait pas interrompu son activité créatrice, son oeuvre se serait enrichie d'ouvrages importants. Toute la période de maturité du compositeur couvre à peine un espace de 4 ou 5 ans. C'est de cette période que tiennent les dernières 5 sonates pour piano aussi bien que certains poèmes et préludes pour le même instrument.

Chaque ouvrage — et c'est là un fait qui mérite d'être souligné — offre des aspects particuliers ou développe de manière différente des éléments em-

pruntés à un ouvrage précédent. Car Skriabine ne limite pas son style harmonique à un nombre établi de procédés, aussi intéressants qu'ils soient. Aussi, les 5 sonates nous apparaissent-elles bien différenciées du point de vue des moyens d'expression. Une continuité d'esprit s'établit en même temps entre elles, ce qui confert de l'unité à l'oeuvre de maturité du compositeur. Durant cette étape, par ailleurs fort brève, l'idée d'une évolution proprement-dite ne saurait être mise en cause. Ainsi, les *Sonates no. 6, 7, 8* sont-elles, peut-être, tout ce que le compositeur aura donné de plus original, ce pendant que les ouvrages suivants approfondissent ou complètent des aspects déjà existants. C'est l'élément harmonique qui, dans toutes ces oeuvres, détient l'intérêt maximal. Le facteur vertical semble, le plus souvent, déterminer l'existence du facteur horizontal. Les idées thématiques et les passages de figuration — de fait, une distance nette entre ceux-ci devient de moins en moins saisissable — ne sont que des dérivés d'accords, parmi lesquels le plus important est assurément l'accord synthétique provenu de la neuvième de dominante à double appogiature.

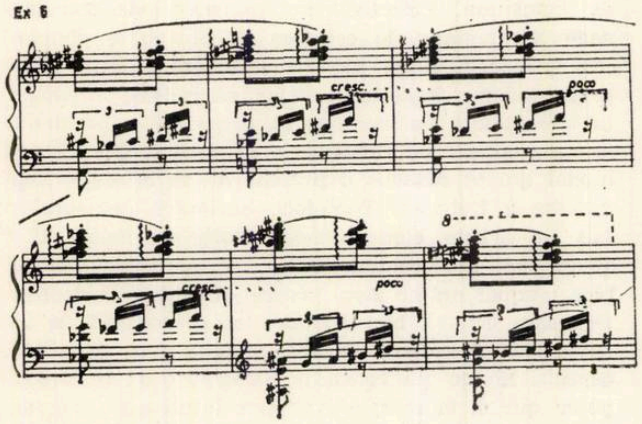
Dans la *VI-e Sonate*, l'accord acquiert un contour pour qu'ensuite il détermine sur de grandes surfaces, correspondant aux grandes articulations de l'architecture, la présence du mode ton-demi-ton. Dans le cadre du mode, en le définissant, les 4 transpositions du même accord se succèdent sur l'axe des tierces

Ex.15



mineures (les sons fondamentaux la, do, mi bémol, fa dièse).

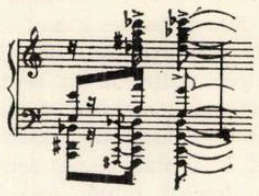
Ex 6



Bien longtemps avant que Messiaen n'eût exploré le 2-e mode à transposition limitée, Skriabine l'avait découvert et s'était laissé fasciner par son ambiguïté tonale. On constate d'ailleurs que l'écriture pianistique même (l'accord „en grappe" qui se déplace graduellement sur les sons du mode) anticipe celle du musicien français.

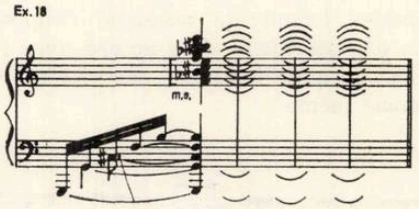
Au moment culminant de l'exposition, le mode de 8 sons tout entier sera résumé sur la verticale

Ex.17



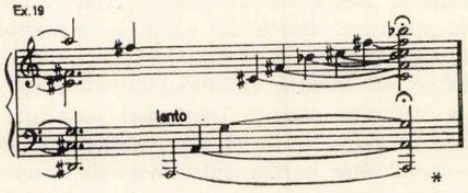
Il est évident que dans un contexte semblable l'accord synthétique va s'imposer comme une véritable tonique, la sonate s'achevant de cette manière.

Ex.18



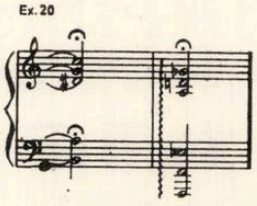
Depuis la non-résolution des deux appogiatures de la quinte — devenues des notes stables —, à la non-résolution fonctionnelle de l'accord (à l'origine de dominante) et plus tard à l'acceptation consonnante de l'agrégat harmonique, Skriabine résume dans l'évolution de son langage les phases que le processus de développement de l'harmonie a mis longtemps à parcourir. Le même accord préféré clôt aussi la pièce *Guirlandes*, autre oeuvre typique de la manière dont le compositeur a mis en valeur les possibilités du mode ton-demi-ton. Cette fois, cependant, l'accord est réduit à 5 sons, mais le son qui en est omis (ré dièse) constitue justement la note de la basse de l'accord antérieur. Nous nous trouvons devant une cadence par complémentarité.

Ex.19



Une cadence similaire achève également le morceau *„Flammes sombres"*. C'est à nouveau le saut „cadenciel" de quarte augmentée de la note de la basse — si, fa et l'absence du son si dans l'accord final qui se réduit à 5 sons.

Ex.20



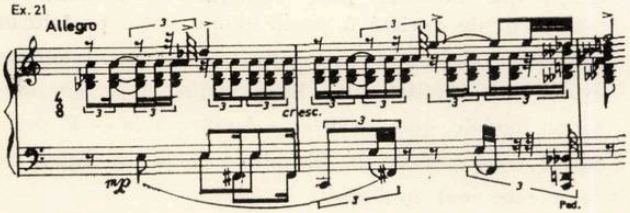
Dans les deux cas, on peut observer le placement de l'accord final dans un registre analogue, fondé sur le redoublement du son fondamental aussi bien que sur le groupement dans l'aigu des sons qui constituent par enharmonie un accord parfait majeur. Cette mise en évidence des éléments consonnants

serait-elle le fait du désir du compositeur de donner une plus grande stabilité à l'accord quasi-tonique ? De la *VI-e Sonate* op. *62*, aux deux piéces qui constituent l'op. 73 (l'avant-dernière oeuvre de Skriabine), le compositeur aurait-il été atteint par le doute en ce qui concerne les possibillités naturelles de son accord préféré à centrer tout le développement harmonique et, en dernière instance, la construction de tout un édifice sonore ? Pour ne pas risquer de nous perdre dans de simples suppositions, considérons d'une part le climat dans lequel cet accord est apparu dans l'oeuvre de Skriabine et, d'autre part, l'existence d'autres éléments harmoniques qui y viennent compléter son arsenal de moyens de créations.

Les indications d'un quasi-programme, abondamment notées par le compositeur, situent clairement la *VI-e Sonate* dans une certaine sphère expressive dominée par des états mystérieux, par des aspirations indéfinies, des contemplations calmes, des éclats hallucinants. C'est précisément à partir de cette sonate que Skriabine renonça aux indications en italien, devenues pour lui trop limitées et trop conventionnelles, et qu'il éprouva le besoin d'exprimer en français les recommandations qui, destinées aux interprètes, rendent le plus fidèment les intentions de l'artiste. Voici quelques unes des plus caractéristiques notations d'atmosphère : *Mystérieux, concentré, étrange, avec une chaleur continue, souffle mystérieux, le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté), charmes, l'épouvante surgit, appel mystérieux, sombre, épanouissement de forces mystérieuses, effondrement subit, tout devient charme et douceur, etc.*

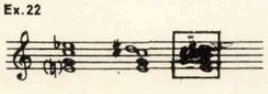
Le besoin de s'évader d'un monde fermé, de réaliser des contrastes de plus en plus grands — vers lesquels le poussaient son tempérament et toute sa formation musicale post-romantique — l'incite à élargir sa palette harmonique. En examinant les possibilités que lui offraient sans discontinuité ses premières découvertes, le compositeur procède dans la *VII-e Sonate* à d'interessantes analyses harmoniques, en décomposant et en recomposant son accord synthétique.

Ex. 21



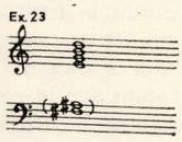
Le son fondamental do apparaît en dernier des 6 sons de l'accord. En échange, de ces étagements successifs, naîtra un nouvel accord-type (en fait, un sous-ensemble de l'accord synthétique) : l'accord dénommé „majeur-mineur" pour lequel, plus tard, Bartók témoignera d'une prédilection toute spéciale. Mais au lieu d'être écrit comme un accord parfait avec deux sortes de tierces — tel chez Bartók — ou, éventuellement, comme un accord majeur avec des appogiatures, tel que le fera Messiaen, l'accord est noté chez notre compositeur comme une superposition de tierces.

Ex. 22



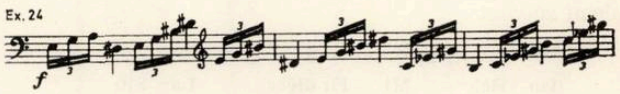
Skriabine ne rapporte pas cet accord à la structure classique des tierces, ainsi qu'on pourrait le croire (lui qui avait déjà procédé à des étagements de quartes), mais maintient une notation qui explique la véritable provenance de l'accord. Son „majeur-mineur" n'est autre chose qu'un fragment de l'acord-type de 6 sons, dont le son fondamental et la tierce (respectivement fa dièse et la dièse) manquent.

Ex. 23



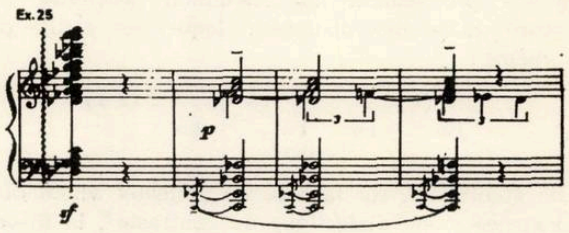
Le nouvel accord est une trouvaille de première importance et le compositeur s'est immédiatement rendu compte de son caractère polyvalent et de la perfection de sa structure symétrique. Dans la sonate, l'accord engendrera des idées mélodiques :

Ex. 24



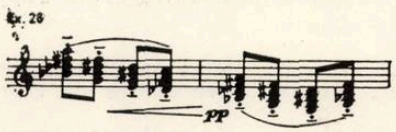
entrera dans la composition d'autres accords plus complexes :

Ex. 25



et se déplacera couramment le long de l'axe symétrie formé par les quatre ainsi-nommés sons fondamentaux :

Ex. 26



Un pareil enchaînement de quatre transpositions de l'accord couvre entièrement l'échelle de 8 sons *ton-demi-ton*, dont Skriabine découvre de la sorte tous les éléments qui la definissent : ambiguïté tonale, caractère mixte majeur-mineur, symétrie, nombre limité des transpositions, aptitude d'engendrer à côté des accords de type classique, de nouveaux agrégats harmoniques.

L'accord mixte majeur-mineur lui a offert un plus grand degré de stabilité que l'accord synthétique de 6 sons, lequel, ainsi que nous l'avons supposé, ne l'a pas satisfait sous ce rapport. La méthode d'analyse des formations complexes d'accords et des structures modales préconisées par le musicologue français Edmond Costère dans d'intéressants ouvrages, se propose d'expliquer scientifiquement les différents degrés de stabilité. En introduisant l'idée des trois intervalles privilégiée — l'octave, la quinte et le demi-

ton —, dont la force d'attraction s'appuie sur des réalités acoustiques, respectivement la résonance naturelle et le glissement sonore, Costère établit des „tables attractives" destinées à expliquer les qualités cinétiques du discours musical, la logique des enchaînements. Cette méthode d'analyse confirme autant la validité du systéme classique que celle d'autres essais plus récents de créer des systèmes harmoniques, ainsi que la logique de certaines oeuvres musicales qui sont plutôt le fruit d'une puissante intuition ; mais elle conteste, en même temps, le fondement scientifique d'autres systèmes (p. ex. le système de Hindemith). S'arrêtant sur le commencement de la *VII-e Sonate* de Skriabine, E. Costère[1] considère que les deux premières mesures ont un caractère spécifiquement instable. Il s'agit ici justement — voir l'exemple 21 — de l'accord préféré du compositeur, ce qui met sous le signe du doute la stabilité „tonique" dans les ouvrages tels que la *VI-e Sonate ou Guirlandes*. L'analyse des attractions offertes par la combinaison des 6 sons donne, d'après Costère, le tableau suivant :

2	3	(2 2)	2	(4)	2	(2 2)	3	2	(4)
Do	Reb		Mi		Fa diése		La	Sib	

ou l'on voit que les sons à attraction maximale, Fa et Si, se situent en dehors du mode. La troisième mesure apporte précisément la résolution attendue par l'accord mixte majeur-mineur, lequel est stable par lui-même :

(1 2)	2	(1 2)	2	2	(2 1)	2 (2 1)
	Re		Fa	Fa diése		La

En établissant, sur la base de tableaux semblables, l'existence d'une dialectique du contraste[2], la théorie d'Edmond Costère peut expliquer certains aspects importants de l'harmonie de Skriabine dans les ouvrages où les conséquences de la pensée fonctionnelle sont saisissables. Elle ne peut toutefois expliquer la logique et la stabilité d'autres ouvrages qui s'appuient sur des modes „secondaires mal centrés sur leurs toniques", modes que le compositeur réussit à imposer par la conséquence de son travail, par la vigueur de ses constructions sonores, par la mise en évidence de certaines analogies avec d'autres fonctions tonales-modales.

Cependant, jusque dans l'exemple analysé ci-dessus, les tableaux d'affinités n'expliquent pas une série d'aspects particulièrement significatifs pour la pensée harmonique du compositeur, fondée sur le principe de la plus grande économie. Ainsi, une analyse attentive ne saurait ne pas découvrir que :

— l'accord instable des deux premières mesures — — l'accord-type de 6 sons — comprend entièrement l'accord stable „majeur-mineur" de 4 sons ;

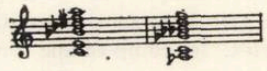
— l'accord stable „de résolution" de la troisième mesure est par conséquent une transposition du majeur-mineur antérieur ;

— les deux accords de 4 sons s'intersectent, deux de leurs sons (fa dièse = sol bémol, la = si double-bémol) étant communs ;

— le majeur-mineur de résolution peut être complété par un son fondamental la bémol (qui apparaît à la fin de la seconde mesure — voir l'accord de triples croches de l'ex. 22 — ainsi que dans la mesure suivante où son importance redevient évidente) et par une tierce do, omise, alors que justement elle avait été le son fondamental de l'accord antérieur.

En dernière instance les deux accords deviennent de cette manière identiques :

Ex. 27



C'est dans cette technique personnelle — en même temps que nouvelle pour l'époque — d'obtenir la maximum de variété à partir d'une unité parfaite et dans cette extrême économie des moyens harmoniques ayant pour résultat aussi la conséquence de l'organisation modale, que consiste — à notre avis — la principale contribution de Skriabine à la musique du commencement du siècle.

---

[1] Edmond Costère : „Mort ou transfiguration de l'Harmonie", Presses Universitaires de France, 1962, page 123.

[2] „(...) la dialectique du contraste permet (...) de faire appel à l'alternance de milieux sonores spécifiquement instables ou des modes secondaires mal centrés sur leurs toniques d'une part, et de milieux sonores bien centrés sur eux-mêmes ou de modes très attractifs d'autre part" — op. cit., page 122.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINSUL

Teodor Bratu

Glasul Partidului (pe planșă)

Grigore Bărgăuanu

Aspecte ale mișcării muzicale de amatori în anii Republicii 1

CREAȚII

Grigore Nica

„Balada lui Iancu" pentru cor mixt de Doru Popovici 3

Mircea Gherman

Gheorghe Dima — aspecte ale creației de lied — 5

COMEMORĂRI

Zeno Vancea

90 de ani de la nașterea lui Kodaly Zoltan 8

Ioana Ștefănescu

150 de ani de la nașterea lui César Franck 9

G. S.

Comemorarea compozitorului Francisc Hubic (1883—1947) la Oradea , ... 12

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :

Edgar Elian, G. S., Vasile Cristian, J. — V. Pandelescu, Constantin Răsvan, Maya Badian, Dan Buciu, Romeo Alexandrescu, Claude Romano, Ladislau Füredy, Doru Popovici, Suzana Zupperman, Eugen Wendel, Eugen Pricope . . . . . .13—38

★

Eugen Vicos

Vitrina publicațiilor străine 38

Ileana Rațiu

Știri 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Adrian Rațiu

Le système harmonique de Skriabine . . (en français par Colette Ghimpețeanu) 41

SOMMAIRE

Teodor Bratu

„La voix du Parti" (planche).

Grigore Bărgăuanu

Sur quelques aspects du mouvement musical amateur pendant les années écoulées de la République 1

OEUVRES

Grigore Nica

„La ballade de Iancu" pour choeur mixte de Doru Popovici 3

Mircea Gherman

Gheorghe Dima — certains aspects de la création musicale pour *lied* 5

ANNIVERSAIRES

Zeno Vancea

90 ans depuis la naissance de Kodaly Zoltan 8

Ioana Ștefănescu

150 ans depuis la naissance de César Franck 9

G. S.

Commémoration du compositeur Francisc Hubic (1883—1947) à Oradea 12

LA VIE MUSICALE

Signent :

Edgar Elian, G. S., Vasile Cristian, J. — V. Pandelescu, Constantin Răsvan, Maya Badian, Dan Buciu, Romeo Alexandrescu, Claude Romano, Ladislau Füredy, Doru Popovici, Suzana Zupperman, Eugen Wendel, Eugen Pricope. . . . . . .13—38

★

Eugen Vicos

Revue des publications de l'étranger . . 38

Ileana Rațiu

Informations 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Adrian Rațiu

Le système harmonique de Skriabine (en français par *Colette Ghimpețeanu* . . 41

Muzica — Nr. 1 — p. 1 — 48 Bucureşti ianuarie 1973

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Moment din spectacolul festiv dedicat Republicii

I. P. Informaţia c. 2529

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

februarie 1973 2

CUPRINSUL

J.-V. PANDELESCU

Expoziţia de tipărituri a Editurii Muzicale 1

CORNELIU DAN GEORGESCU

Unele aspecte ale diversităţii culturii muzicale româneşti contemporane 2

NICOLAE PAROCESCU

Creaţie muzicală şi eficienţă 3

LIVIU DANDARA

Educaţia muzicală, aspect constitutiv al procesului de formare a conştiinţei socialiste . . 5

GRIGORE CONSTANTINESCU

Sesiune ştiinţifică jubiliară 7

Gherase Dendrino 13

CREAŢII

ANCA MANU şi DAN BUCIU

Structuri muzicale bivalente în „Triplu concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră" de Paul Constantinescu 18

GH. P. ANGELESCU

„Evenimente 1907" de Tiberiu Olah . . . 20

ANTON DOGARU

„Formanţi" de Ştefan Niculescu 22

LAURENŢIU PROFETA

Cea de a VI-a Plenară a Uniunii compozitorilor sovietici 24

CENTENAR

VIOREL COSMA

Şaliapin în România 25

VIAŢA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Constantin Răsvan, Anton Dogaru, Claude Romano, Romeo Alexandrescu, Mircea Gherman, Teodora Albescu-Tanislav . . . . . 34—42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(en français par Colette Ghimpeţeanu)

ADRIAN RAŢIU

Le système harmonique de Skriabine (II) . 43

SOMMAIRE

J.-V. PANDELESCU

L'exposition d'imprimés des Editions Musicales 1

CORNELIU DAN GEORGESCU

Certains aspects de la diversité de la culture musicale roumaine contemporaine 2

NICOLAE PAROCESCU

Création musicale et efficacité 3

LIVIU DANDARA

L'éducation musicale, aspects constitutif de la formation de la conscience socialiste . . . 5

GRIGORE CONSTANTINESCU

Session scientifique commémorative . . . 7

Gherase Dendrino 13

OEUVRES

ANCA MANU et DAN BUCIU

Structures musicales bivalentes du „Triple concerto pour violon, violoncelle, piano et orchestre" de Paul Constantinescu 18

GH. P. ANGELESCU

„Evénements 1907" de Tiberiu Olah . . . 20

ANTON DOGARU

„Formants" de Ştefan Niculescu 22

LAURENŢIU PROFETA

La VI-e Session Pleinière de l'Union des Compositeurs soviétiques 24

CENTENAIRE

VIOREL COSMA

Chaliapine en Roumanie 25

LA VIE MUSICALE

Signent :

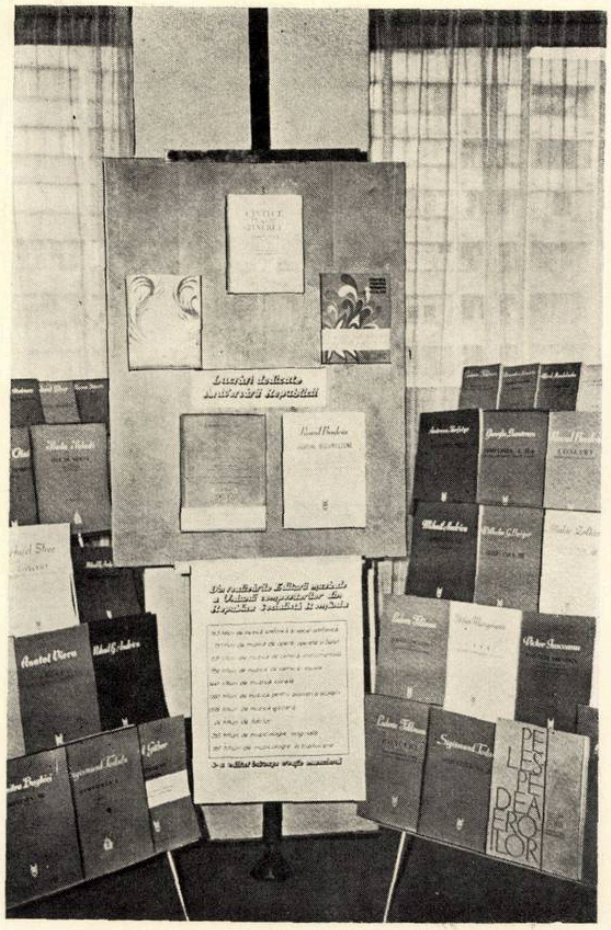
J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Constantin Răsvan, Anton Dogaru, Claude Romano, Romeo Alexandrescu, Mircea Gherman, Teodora Albescu-Tanislav . . . . . 34—42

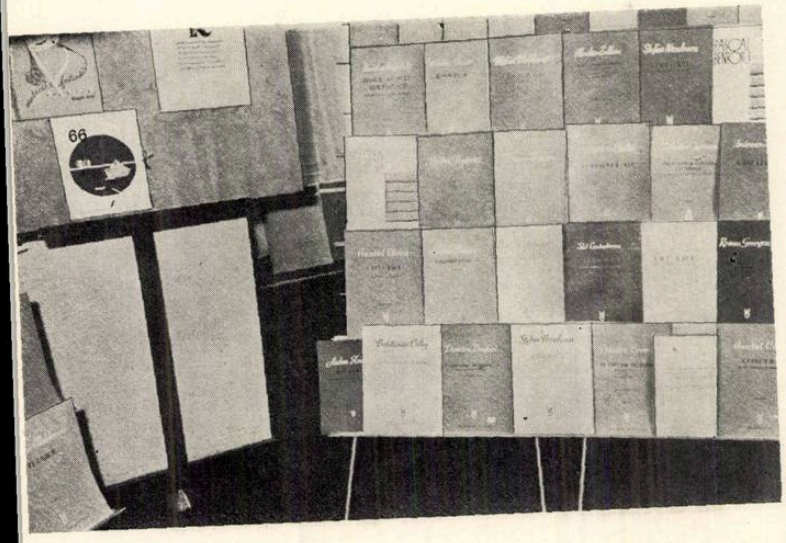
NOUVELES MUSICALES DE ROUMANIE

ADRIAN RAŢIU

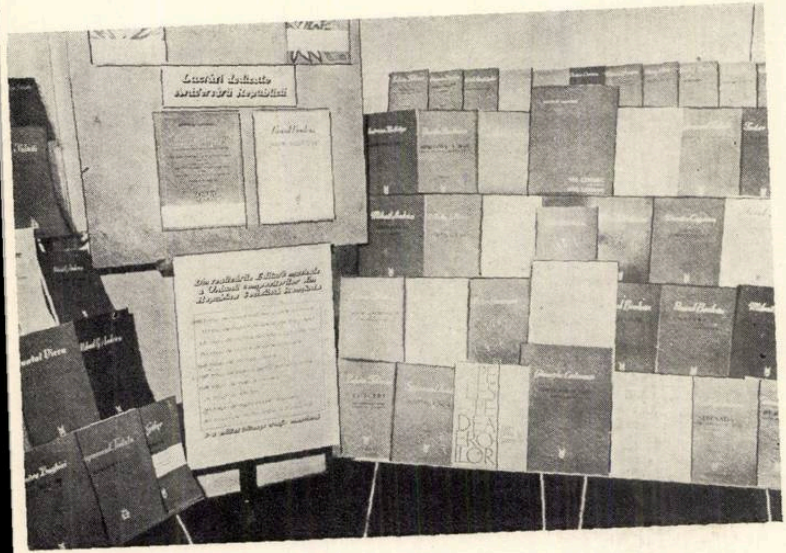
Le système harmonique de Skriabine (suite et fin) (en français par *Colette Ghimpeţeanu*) 43

BIBL[illegible]A „ASTRA"
SIBIU





RICHARD WAGNER
MOZART
Liszt
ANTON BRUCKNER



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 2 (243) februarie 1973

Expoziţia tiparului muzical

Prin grija şi străduinţile Uniunii Compozitorilor, a luat fiinţă, cu 15 ani în urmă, *Editura Muzicală* al cărei scop principal a fost şi este promovarea creaţiei muzicale şi muzicologiei originale româneşti. În acest răstimp realizările au marcat de la an la an progrese semnificative care au fost oglindite elocvent în *Expoziţia tiparului muzical* de la magazinul „Muzica". Cu prilejul inaugurării acesteia, maestrul Ion Dumitrescu, Preşedintele Uniunii Compozitorilor a evidenţiat în cuvinte de caldă preţuire, înfăptuirile Editurii pe linia, atît a tipăririi partiturilor muzicale cît şi a lucrărilor de muzicologie, reliefînd în mod deosebit activitatea de promovare a creaţiei româneşti. Expoziţia Tiparului muzical, consacrată aniversării a XXV-a a Republicii noastre, a fost, trebuie să arătăm cu obiectivitate, excelent organizată.

Muzica corală, tot mai solicitată de formaţiile profesioniste şi de amatori, se înscrie în producţia Editurii Muzicale cu 950 piese.

O atenţie deosebită a fost dată şi cîntecelor pentru copii şi tineret (566 titluri diferite) precum şi cărţilor ilustrate (83 titluri) — tot atîtea mijloace eficiente de atragere şi pătrundere a muzicii în cele mai largi rînduri ale tineretului iubitor al muzicii.

Cum era firesc, muzica uşoară se înscrie cu un număr însemnat de titluri — 877 — la care vin să se adaoge şi un număr de 84 texte diverse de muzică uşoară apărute sub formă de broşuri. Aceeaşi atenţie a fost acordată şi textelor de muzică populară (peste 70 asemenea cîntece).

Cercetătorul a putut lua cunoştinţă, concret, datorită unei compartimentări judicios organizate, cu tipăriturile din diverse domenii ale muzicii.

Astfel în acela al Operei, operetei şi baletului aflăm nu mai puţin de 114 titluri. Este o cifră impresionantă în care producţia muzicală românească apare, de la sine-înţeles prioritară. Domeniul muzicii simfonice şi vocal-simfonice este de asemenea bine reprezentat. Au fost tipărite nu mai puţin de 127 partituri din acest gen, ceea ce a permis executarea lor nu numai de către principalele formaţii simfonice din ţară dar şi a unora de peste hotare. Putem afirma că aproape fiecare compozitor de muzică simfonică sau vocal-simfonică se bucură de tipărirea cel puţin a uneia din lucrările sale reprezentative.

O contribuţie de seamă la promovarea muzicii de cameră o au şi tipăriturile din acest gen fiind de arătat — pentrucă, în fond cifrele sînt, totuşi, expresia concretă a realizărilor — că au apărut 315 titluri de lucrări instrumentale şi 828 vocale.

În ajutorul celor dornici să studieze în chip cît mai profesional muzica, au fost tipărite o seamă de metode de pian, vioară, violoncel, violă, flaut, oboi, clarinet, de chitară, de acordeon şi mandolină, precum şi unele lucrări cu caracter didactic, tratate, solfegii, studii, exerciţii, manuale didactice însumînd 290 lucrări. Folclorul se înscrie, la rîndul său cu 26 titluri (fiecare titlu cuprinzînd 200—300 cîntece populare). (O importantă sferă de activitate a Editurii muzicale o reprezintă acea a muzicologiei (lucrări originale şi traduceri) care însumează 248 titluri.

Relevăm cu toată atenţia meritată faptul că la sugestia Uniunii Compozitorilor s-a realizat editarea integrală a operei lui George Enescu. Făcînd un simplu bilanţ cifric, constatăm că dela înfiinţarea sa şi pînă în prezent, Editura Muzicală a depăşit larg 1 700 lucrări — respectiv peste 4 300 titluri. Este o enumerare pe care o socotim totuşi sumară şi incompletă. Se cuvine să mai menţio-

năm, în domeniul muzicologiei, o seamă de monografii valoroase, privind clasicii şi modernii muzicii noastre şi ai celei universale, studii originale de istorie, critică şi estetică muzicală, lucrări de memorialistică, precum şi ghiduri muzicale, apoi zeci de traduceri din cele mai diverse domenii. Această bogată activitate a cărei contribuţie la pătrunderea muzicii în masa iubitorilor de artă şi frumos, este notorie şi în care muzica românească clasică şi contemporană, apare pe primul plan, se înscrie cu cinste în programul revoluţiei noastre culturale. Este o activitate meritorie pe care *Expoziţia tiparului muzical* a evidenţiat-o într-o bună măsură şi într-o formă atrăgătoare.

J.—V. PANDELESCU

Unele aspecte ale diversităţii culturii muzicale româneşti contemporane

DE CORNELIU DAN GEORGESCU

Prin *cultură muzicală* nu înţelegem doar un catalog de lucrări componistice, ci un proces complex, ale cărui etape cuprind factorii lanţului informaţional, conform schemei, devenită clasică, a comunicării estetice (creator — muncă de creaţie, deci *producţie*, reprezentare — codare — opera de artă, deci *existenţă* — difuzare, interpretare, recunoaştere, decodare — public, deci *consum*), dar şi repertoriile de seamă comune între creator şi ascultător, care fac posibilă comunicarea, instituţiile prin care îşi găsesc traducerea în viaţă aceşti factori (Uniunea Compozitorilor, Editura Muzicală, Radioteleviziunea, Şcolile de muzică, ansamblurile simfonice, corale), modul lor de funcţionare, etc. ; din punct de vedere al sociologiei culturii este esenţial de asemenea sistemul de relaţii *creator — interpret — public* sau criteriile de apreciere ale operei de artă, raportul între ştiinţa muzicii — muzicologie — şi obiectul ei, muzica, sau poziţia pe care o ocupă critica muzicală, ca intermediar în dublu sens între creaţie şi consum artistic. Acest ansamblu — o structură, asupra complexităţii căreia nu mai insistăm — trebuie privit în perspectiva sa istorică, corelat cu alte culturi muzicale cu care a avut sau are contacte, pentru a fi înţeles în profunzime, în mod dialectic, ca un organism viu, în mişcare. În acest context, considerăm totalitatea operelor muzicale — de care ne interesăm în primul rînd — ca o mulţime continuă de clase de limbaje, incluzînd stiluri, personalităţi creatoare distincte, rezultat al diferitelor solicitări sociale ca şi a altor categorii de determinanţi, mergînd poate pînă la unicitatea structurii interne a fiecărui individ. Orice clasificare a acestor limbaje muzicale extrem de diverse presupune înţelegerea faptului că avem în vedere un fenomen mobil, ale cărui limite nu au importanţă decît din punct de vedere metodologic, scopul nostru fiind acela de a arăta, o dată în plus, cît de complexă este în fond noţiunea de muzică românească modernă şi, ca urmare a acestui fapt, cît de mult se opune ea simplificărilor de orice natură, soluţiilor universal valabile, decretate cu uşurinţă atunci cînd se are în vedere un aspect izolat al ei.

Răspunzînd diferitelor funcţii sociale, arta muzicală cunoaşte azi în ţara noastră o diversitate unică de genuri, straturi şi stiluri, expresie firească a vitalităţii sale într-un moment important al istoriei culturii româneşti în care, deocamdată, sintezele aparţin viitorului. Vom enumera cîteva elemente ale acestei diversităţi : folclorul — creaţia anonimă —, muzica uşoară, de estradă, opereta, muzica de varieteu, de fanfară, cîntecul patriotic, muzica vocal-simfonică, simfonică sau de cameră, — fiecare dintre acestea cu genurile ei, mai mult sau mai puţin distincte (Există însă un folclor autentic, el însuşi cu o serie de genuri proprii, dar şi prelucrări, ca şi un folclor comercial ; deasemenea, muzica de dans, romanţe, jazz sau sonator, cvartet, simfonie, concert, cantată, operă, oratoriu, etc. genuri intermediare dar şi foarte multă muzică modernă neîncadrabilă încă în nici unul din genurile citate). În fiecare dintre categoriile enumerate există un anumit raport între elementul tradiţional, cunoscut, unanim acceptat (*redundanţa* codului respectiv) şi elementul nou, necunoscut, experimental, acest raport depinzînd de funcţia îndeplinită de genul respectiv (funcţie distractivă, relaxantă, sau agitatorică, sau meditativă, filozofică). Aspectului de largă popularitate, accesibilitatea totală, succesului spectaculos, bazate pe o solicitare directă, imediată, pe un contact nemijlocit cu realitatea înconjurătoare, caracteristic anumitor genuri a căror raţiune de a exista este tocmai acest răspuns simplu, prompt, poate uneori tinzînd impersonal (mulţi nu cunosc numele autorilor cîntecelor de mase pe care le ascultă sau cîntă) se alătură, cu aceeaşi necesitate munca adesea necunoscută, efectuată în tăcere, şlefuirea îndelungată a ideilor lucrărilor muzicale mai puţin populare, a căror raţiune de a exista este concentrarea, exprimarea aceleiaşi lumi, dar nu în aspectul ei mobil, poate superficial, ci în esenţa sa, nu pentru a răspunde pasiv unei solicitări, ci solicitînd la rîndul ei, stimulînd gîndirea. Echilibrul unei culturi muzicale poate avea un caracter mai static sau mai dinamic, în funcţie de importanţa acordată uneia sau altuia dintre cele două cazuri extreme descrise. Ele nu se desfiinţează reciproc, ci se completează, intoleranţa faţă de un anumit gen muzical în sine denotînd întotdeauna cultură incompletă, lipsă de înţelegere faţă de necesităţile echilibrului naturii umane. În ambele cazuri, muzica aparţine prezentului epocii noastre, ea este scrisă întotdeauna pentru lumea existentă azi, chiar dacă ea, în cele mai reuşite realizări, se adresează şi viitorului, ea nu poate fi niciodată scrisă, în orice caz, împotriva prezentului (cu condiţia să nu înţelegem prin prezent un moment izolat, nesemnificativ, ci un principiu, o mişcare). Este adevărat însă că nu ne putem aştepta nici în viitor ca unele lucrări muzicale de profunzime să atingă sau să depăşească popularita-

tea altora, scrise cu acest scop ; *Simfonia de cameră* sau *Oedip* de George Enescu nu vor fi poate niciodată fredonate pe stradă ca o piesă de muzică ușoară, *pentru că ele nici nu au fost concepute pentru a răspunde acestei funcții*, ci cu totul alteia ; este însă desigur, interesul culturii în ansamblu, a societății noastre, de a se căuta atragerea unui public cît mai numeros, de a lărgi pe cît posibil pe acel care, încă relativ restrîns, are acces la această muzică.

În cazul genurilor care au popularitatea asigurată există însă un alt pericol, real, cel legat de fenomenul *„kitsch"*, fenomen specific culturii țărilor capitaliste industrializate, dar prezent în forme relativ active și la noi. Prin pseudo-cultura „kitsch" (cuvînt care însemnează „lucru de mîntuială", „de prost gust") se înțelege surogatul cultural, rezidurile spirituale oferite pe o scară industrială unui public neavizat, naiv, gata să cedeze solicitărilor insistente ale unor produse de serie care exaltează aspecte vulgare, sentimentaliste, de prost gust, el cuprinzînd și — după cum se exprimă un estetician — „fațada respectabilă a surogatului — academismul". Este vorba de obiectele de artizanat oferite ca „amintire" sau „inspirație folclorică", de „pictura de gang", de ansamblurile de amatori sau profesioniști renumite, mizînd pe efecte ieftine, de piesele comerciale sub orice nivel oferite drept folclor unui public neformat sau format greșit la această falsă școală, de unele emisiuni „distractive" de la televiziune, de filmele melodramatice, de literatură polițistă sau — fapt deosebit de grav — de pseudo-muzica tuturor genurilor, însușită de argumente pseudo-etice, politice sau patriotarde. Fenomenul acesta, din ce în ce mai în atenția sociologilor contemporani, este mai nociv în scopul genurilor de mare popularitate, publicul hrănit timp de decenii cu surogate dovedindu-se apoi inapt a mai recepta valorile artei autentice, ceea ce nu înseamnează că un factor mai izolat ca pseudo-avangarda artistică (există o adevărată modă a avangardei, cunoscută în special în centrele festivalurilor internaționale contemporane) nu contribuie la îndepărtarea publicului de adevărata artă.

În condițiile societății noastre, în care există premizele teoretice și practice ale divizării educației estetice a maselor este de datoria oricărui om de cultură de a lupta împotriva acestei pseudomuzici. Este adevărat că mulți dintre educatorii noștri mai au, ei înșiși nevoie de educație, dar tot atît de adevărat este că dezvoltarea multilaterală a personalității umane către care tinde programul complex de dezvoltare al societății noastre este de neconceput fără deschiderea accesului publicului larg către arta majoră, autentică, singura cale care-i poate asigura maturitatea culturală, atît de necesară unui om complet, capabil să judece, să decidă, să acționeze.

Creație muzicală și eficiență

DE NICOLAE PAROCESCU

Eficiența creației noastre muzicale este unul din aspectele dezvoltării noastre spirituale, aș spune ale umanizării omului.

Legînd într-un tot interdependent problemele făuririi societății noastre multilateral dezvoltate — tehnico-materială, echitate socială, educația ideologică — conducerea partidului abordează problemele formării omului erei socialiste printr-o metodă complexă, mai unitară, mai eficientă.

Ne revine datoria ca, înțelegînd amploarea și importanța hotărîtoare a unei astfel de viziuni a problemei, să răspundem cu conștiință înaltă la dezvoltarea acelei culturi muzicale care să fie hrană spirituală nu numai pentru cei de azi, ci și pentru viitoarele generații ale comunismului.

Muzica aceasta va trebui, deci, să satisfacă valențele spirituale ale unor oameni cu o cultură înaltă, cu concepții mult mai umanizate și, ceea ce e foarte important, avînd un timp liber mult mai mare decît avem noi azi. Trebuie deci să ne străduim să fim pentru aceste generații viitoare, ce sînt azi pentru noi Musicescu, Enescu, Kiriac, Cucu, Brăiloiu, Breazul, Jora. Răspunderea morală pentru eficiența manifestării geniului muzical românesc în viitor este imensă. Noi trebuie să vedem foarte departe. Avem în patria noastră condiții foarte bune. În acest scop ar trebui să se dea un suflu mult mai puternic studiului folclorului începînd cu învățămîntul general și sfîrșind cu cel superior. Eficiența acestui studiu s-ar manifesta în conștiința clară a valorii și destinului graiului nostru matern muzical. Faptele arată că, din punct de vedere al însușirii depline a graiului matern muzical sîntem departe din toate punctele de vedere de a corespunde cerințelor pregătirii celor care trebuie să educe în acest domeniu pe educatorii maselor populare. Cred, de asemeni, că este încă foarte mult de făcut și în ce privește modalitățile de propagare a folclorului, aci ne lipsesc, încă, cele mai eficiente mijloace. Căci muzica noastră ori este românească, ori nu este deloc.

Iată, deci, pentru ce nu este deloc de prisos să ne punem, ori de cîte ori apare un prilej, întrebarea : cui folosește, cui se adresează creația noastră muzicală, care este eficiența ei.

Un limpede, admirabil exemplu de înaltă conștiință socială este creația din ultimii ani ai lui G. Cucu. Și-a conceput această, cea mai valoroasă parte a creației lui, cu o maximă precizie, — științific s-ar putea spune — concepînd-o succesiv, în funcție de vîrstele, conținutul și mijloacele cele mai adecvate eficienței. Pentru primii patru ani de școală — cele 32 colinde, a căror valoare muzicală și educativă nu are echivalent nicăieri. Este semnificativ faptul că tocmai în acest an, 1924, anul compunerii lor, și-a clarificat el practic și teoretic principiul eterofoniei. De aci, farmecul lor : simplitatea și originalitatea, se pot învăța cîte 2—3 într-o ședință de cor. Sînt valori geniale, fără de

moarte. Tocmai de aceea sînt şi de o eficienţă educativ muzicală fără egal.

Pentru şcolari adolescenţi a compus cele patru epitalamuri — oraţii — gîndindu-se, desigur, la începutul vîrstei dragostei şi la frumuseţea ei limpede.

Pentru cei maturi, a compus, ultimele lui cinci mari creaţii corale.

Exemplul l-am adus ca să arăt că există legităţi în toate. Ca oameni care cunoaştem legea generală, marxistă, a progresului, noi sîntem conştienţi şi de rolul nostru ca creatori, şi de rolul factorilor sociali şi ideologici determinanţi ai creaţiei artistice.

Am voit să mai arăt, deşi ideile sînt ştiute, că numai pe baza unor clarificări marxiste neîntrerupte ale concepţiilor noastre sociale şi etico-estetice putem să ajungem la criterii clare ale valorii, la judecăţi de valoare, în ultimă analiză, la sentimentul libertăţii, la adevărata libertate în creaţie. Libertatea, ca necesitate înţeleasă, inseamnă, pentru cei care creează valori, un mijloc, singurul mijloc eficient, de realizare a sensului vieţii prin realizarea normelor şi valorilor obşteşti. În acest sens libertatea este deci un raport liber acceptat între om şi cetate. Aici apare sensul profund al adevărului marxist fundamental despre esenţa socială a omului, a umanului. Motiv pentru care noi punem hotărît accentul principal, în concepţiile noastre asupra rostului vieţii şi al artei, pe rolul creator al conştiinţei sociale şi nu pe aspectele străfundurilor psiho-biologice, (fără ca, firește, să respingem necesitatea cunoaşterii lor ştiinţifice). Căci, cum spune Lenin, „conştiinţa omului nu numai că reflectă lumea obiectivă, ci o şi creează." Marxismul dovedeşte teoretic şi practic că conştiinţa, mai ales în condiţiile societăţii socialiste, poate să creeze scopuri înalte, norme şi valori pe scară din ce în ce mai mare, prin care omul izbuteşte să se depăşească dialectic, ca fiinţă cu tendinţe complexe. În acest înţeles — politicul, obştescul, cetatea constituie conţinutul major al vieţii, a tot ce este elan creator în noi. Şi este firesc ca tocmai o anumită depăşire de sine, aceea făcută în scopul de a da obştei valori artistice ale originalităţii româneşti, ne deschide acel rîvnit drum spre recunoaştere largă, spre umanitate în general. George Enescu este exemplul.

Aşadar, frumuseţea umanului în general, a succesului în realizarea artei stă tocmai în această etică a depăşirii individualismului în vederea realizării valorilor socialului. Prin această depăşire se armonizează deplin, pentru întîia dată în istorie, conştient, în societatea socialistă, problema individului cu aceea a cetăţii.

Aceasta este concluzia, grea de sens şi de consecinţe, a tezei marxiste despre esenţa socială a omului şi despre importanţa ei în progresul general — material şi spiritual, al umanităţii.

★

După această prea strînsă, dar necesară împrospătare în memorie a unor idei conducătoare, putem pune în lumină cîteva aspecte esenţiale ale problemei eficienţei sociale a creaţiei noastre muzicale : eficienţa comunicării compozitor (operă) — auditor, accesul tuturor categoriilor oamenilor noştri la valorile muzicii. Ne referim mai ales la acele genuri ale muzicii care, prin complexitatea limbajului şi a expresivităţii ei mai puţin obişnuite, comunică numai cu auditori pregătiţi. Chestiunea este mult discutată, mult controversată, neclarificată încă deajuns.

Fireşte, nu există compozitor care să nu dorească ca operele lui să aibă cît mai mulţi şi mai entuziaşti auditori ; căci reacţia acestora, a auditorilor, al căror exponent înalt este de obicei critica, înseamnă un răspuns, o atitudine la actul de comunicare a muzicii. În acest fel, auditorul autentic, cel cultivat, are şi el, în felul lui, un rol creator, ca un fel de al doilea factor determinant în procesul mare al dezvoltării unei culturi muzicale. Această reacţie a auditorului, cel din sala de concert în primul rînd, este şi va rămîne încă mult timp, poate totdeauna, aceea care dă verdictul valorii prin mijloace directe, adesea destul de nuanţate. Dar, prin funcţionarea acestui cuplu de forţe — muzica compozitorului şi reacţia auditorului — problema verdictului valorii se rezolvă numai momentan. Căci adevăratul verdict, cel definitiv, îl dă totuşi doar timpul, care desparte valoarea artistică majoră, autentică, de cea mijlocie, aceea care pînă în cele din urmă e dată uitării (aceasta numai dacă, aşa cum se petrec lucrurile azi, vreun editor dintr-o societate de consum nu o scoate din uitare pentru a o interfera cu cea autentică, aşa cum o cere logica comerţului).

Dar acest proces pe care l-am descris era posibil doar în condiţiile cînd accesul la cultură, în genere, era foarte redus. Sala de concert, astăzi, o dată cu enormele mijloace mass-media ale R-TV şi multe altele, este departe de a mai fi singurul mijloc de comunicare compozitor-auditor. În condiţiile societăţii socialiste năzuinţa spre cultură muzicală mai largă poate, şi trebuie, în principiu să fie apanaj al cvasi-totalităţii societăţii. Dar ştim cu toţii că în realitate la noi nu este aşa ; mai mult, situaţia este departe de a fi ce ar trebui să fie. De unde reiese că problema aceasta, care-i un aspect al echităţii sociale, problema accesului maselor la muzica zisă „cultă", rămîne încă pentru noi nerezolvată.

Noi muzicienii ştim bine că nereuşita vine nu atît din cauza unor incapacităţi organice ale acestei muzici de a comunica cu marile mase, cît din alte cauze, dintre care hotărîtoare *absolut* este foarte slaba pregătire educativ-muzicală în cadrul grădiniţii şi a şcolii de cultură generală. Aşa dar, spre a ieşi din impasul, din falsa problemă *muzică pentru mase,* muzică pentru cei aleşi, există un singur drum — educaţia muzicală la grădiniţă şi şcoala generală, aşa cum se face pentru toate disciplinele programei de învăţămînt.

Nu compozitorul este deci cauza fenomenului acesta negativ al apreciabilei distanţe dintre setea de cultură muzicală a poporului şi inaccesibilitatea lui la muzica cultă. Ca orice lucru creat pentru a fi comunicat, o operă muzicală este concepută pentru

obște, cu gîndul și inima la obște și nu ca un act fără adresă sau cu adresă neclară. O operă autentică este, deci chiar prin natura ei, destinată să comunice : prin esența ei expresivă, prin ființa ei întreagă. Inaccesibilă cu adevărat poate fi însă o muzică, oricît de simplă și transparent construită, numai prin faptul esențial al nesemnificației ei semantico-muzicale, adică numai cînd, expresiv, este săracă. Nu există, așa dar, muzică accesibilă și muzică inaccesibilă, ci numai muzică bogată în frumusețî muzicale și muzică săracă în astfel de frumusețî. Față de muzica valoroasă nu există chemați și nechemați ci doar oameni care au educația corespunzătoare pentru a o recepta, și cei care nu o au. Pentru creatorii de valori artistice în genere nu există nici o ieșire din această lege de fier. Iar criteriul valorii rămîne numai eficiența socială.

Firește, nu se poate absolutiza nimic în acest domeniu al educației muzicale, unde, cum vedem, factorii sociali pot acționa într-un fel sau altul. Principalul lucru este — subliniem — că leacul se află întru-totul în mîinile și în posibilitățile noastre. Decalajul dintre cultura muzicală a maselor și cea a unor categorii relativ restrînse poate să dispară. Desigur, numai cu timpul, prin educația muzicală în școala generală.

Problema educației muzicale generale este cu mult mai complicată decît se crede. Alfabetizarea muzicală ca o metodă universal valabilă și eficientă, așa cum este cazul cu alfabetizarea în limbajul vorbit, încă nu există. Există metode, multe ; unele mai bune, altele mai slabe. Dar, credem, această problemă a fost dintotdeauna greșit abordată, ca *teorie și solfegiu !*

Dar chiar și cu aceste metode, înaintașii noștri au făcut mult pentru a ridica învățămîntul muzical general la un nivel înalt pentru vremea lor. Anumite împrejurări au determinat, după 1948, o anumită involuție în acest domeniu. Nu vom putea, sigur, să recuperăm repede timpul pierdut. Dar cercetările fundamentale, metodele și mijloacele cu care tovarășii de la institutul de cercetări pedagogice au început să lucreze pentru a recupera situația, sînt cît se poate de încurajatoare. Zece ani, cred, ne vor trebui, spre a rezolva științific, în sfîrșit, această problemă.

Totuși, pînă la fundamentarea unei educații muzicale generale eficiente, s-ar putea ameliora mult situația existentă. Sugerez : 1) reconsiderarea conceptului de „teorie și solfegiu" în școala generală și conservator ; 2) o metodă preponderent practică de alfabetizare muzicală (pentru deplafonarea existentă) în însuși procesul învățării de cîntece și melodii de dans ; 3) o foarte extinsă cunoaștere (predare) sistematică a literaturii muzicale a tuturor genurilor prin mijloace tehnico-auditive ; 4) aceste sugestii sînt de luat în seamă și la formațiile corale de amatori, unde se resimte cel mai clar plafonarea posibilităților.

Concluzie — conștiința rolului nostru în înălțarea spirituală a poporului trebuie să ne determine să analizăm orice eveniment muzical important prin prizma eficienței lui sociale, în sensul promovării acelor valori care spun ceva despre viața și spiritualitatea poporului român.

Educația muzicală, aspect constitutiv al procesului de formare a conștiinței socialiste

DE LIVIU DANDARA

Educație, poate fi socotit complexul de acțiuni organizate pe diferite planuri și în diferite etape, care determină în proporție covîrșitoare atît conștiința cît și cultura unei societăți date.

Parte componentă din programul Partidului pentru formarea omului de tip nou, educația este concepută ca o activitate complexă și permanentă, subliniată în cele mai importante documente și declarată ca necesitate indiscutabilă.

Dreptul fiecărui om de a beneficia de educație, devenit fapt numai prin crearea unui cadru organizatoric corespunzător, posibil la noi odată cu victoria socialismului, a devenit o realitate, odată cu efortul eroic depus pe multiple planuri, pentru construirea unor noi parametri istorici necesari, în toate domeniile de activitate.

Acceptarea unei linii directoare implică și analiza profundă a tuturor parametrilor ce concură la realizarea în practică a principiului acceptat.

Parte integrantă a conceptului de cultură, muzica, și socotesc că muzicienii de aceasta trebuie să se ocupe în primul rînd, s-a bucurat și continuă să se bucure la nivel de principii, de o atenție și grijă conformă cu aportul pe care-l aduce, sau mai exact pe care ar trebui să-l aducă în ansamblul de realizări cu care se mîndrește poporul nostru. Aportul de care vorbeam însă, depinde de eficacitatea ansamblului de activități educative.

S-a discutat, și s-a stabilit că muzica este un mijloc de comunicare, un limbaj ; cu caracteristici proprii, pentru că dacă nu ar fi așa, ar fi un pleonasm, menit să substituie precizia cuvîntului, materialitatea liniei și culorii, rigoarea matematicii. Dacă acceptarea adevărului enunțat nu mai este o problemă, atunci transmiterea de mesaje este condiționată de cunoașterea limbajului, iar valoarea ideilor vehiculate depinde de gradul de asimilare a acestuia.

Unde se învață limbajul ? Mai întîi în școală firește, iar în școală în două direcții distincte : cei ce vor emite-transmite formați în școlile de specialitate, și cei ce vor recepționa în școlile de cultură generală.

Este o realitate cu care trebuie să ne mîndrim : școli de specialitate, licee de muzică repartizate geografic echilibrat, institute pedagogice de trei ani, conservatoare. Efortul material, la posibilitățile actuale ale Statului, nu ne este permis a nu-l sublinia cu tărie. Ce se face însă în acest cadru educativ, este un lucru pe care nu-l înțeleg pe

deplin, şi dacă rezultatele nu sînt la nivelul posibilităţilor, vina nu este numai a muzicienilor.

Dar latura cu adevărat gravă a problemei se găseşte în sistemul educativ de receptare, unde educaţia muzicală este împinsă fără exagerare pînă la limitele desfiinţării. Nu vreau să insist, am mai făcut-o de cîte ori am avut ocazia, aş repeta numai cîteva întrebări rămase fără răspuns :

— Cine, eliminînd muzica din programele şcolilor profesionale şi a liceelor industriale, a privat tocmai viitoarea clasă muncitoare de accesul la una din importantele laturi constitutive ale culturii ?

— Cine socoteşte alfabetizarea muzicală un lucru absolut inutil, şi proclamă muzica făcută după ureche metodă unică şi desăvîrşită ? Se poate concepe la modul serios o atitudine activă faţă de tezaurul muzical al umanităţii, fără însuşirea elementară măcar a formei scrise a unui mijloc de comunicare ?

Iarăşi repet, dar ascultaţi cum sună această idee transpusă în domeniul literaturii : „Poporul care a creat Mioriţa, nu mai are nevoie să înveţe scris-cititul, să facem deci un popor cult pe cale orală" !

Cam atît despre învăţămînt, cine doreşte să cunoască părerea muzicienilor, are la îndemînă studii, memorii, analize, propuneri ; zic cine doreşte, pentru că există şi cine ar fi obligat să le citească şi să ia măsuri, pentru a aduce în concordanţă realitatea cu comandamentele atît de clar şi generos trasate în documentele-program ale Partidului !

Urmărind realizarea educaţiei muzicale dincolo de şcoală, sînt nevoit să declar că nu pricep anumite concepţii şi acţiuni. Mă simt înclinat să le explic prin teama de a nu greşi, neîncredere faţă de realizările muzicii româneşti, neînţelegere exactă a coordonatelor contemporane, toate punînd parcă sub semnul întrebării competenţa profesională şi pregătirea politică.

Există o sarcină de mare actualitate, expusă clar în Documentele de Partid : Valorificarea deplină a inteligenţei, bunul cel mai de preţ al unei naţiuni. Poate şi realizările muzicii româneşti fac parte din acest fond !

Dau exemple, în paralel, extrase din presă, din diverse domenii :

— O invenţie românească din domeniul construcţiei de tip industrial de locuinţe, intră în circuitul lipsei de decizie ; după 4 ani, într-o altă ţară, apare aceeaşi idee, care este brevetată imediat. Pentru a o aplica, trebuie să plătim licenţă ? Logic, şi în interesul oricărui român, drepturile de licenţă trebuia să le primim noi !

— Un medic încearcă fără succes la noi, editarea unei lucrări fundamentale. După refuzuri categorice, lucrarea este tipărită într-o altă ţară, tradusă în 3 limbi de circulaţie universală. Ne-am trezit cu lucrarea tipărită sub formă de traducere, pentru că de această lucrare aveam nevoie şi noi, şi am plătit (şi noi, fiecare !) editurii străine drepturile ce se cuvin !

— citat din memorie, din relatările unui cronicar străin : „am ascultat în primă audiţie, *Scene nocturne* de A. Vieru, care foloseşte aceleaşi mijloace de expresie pe care le-a folosit şi compozitorul X de la noi. Curios (pentru cronicari) că lucrarea lui Vieru este scrisă cu 6 ani înaintea compozitorului citat !"

Numai pentru aceste exemple, zic eu, ar merita să cunoaştem ce mai fac cei ce au avut vreo legătură cu situaţiile de mai sus ; ba parcă ar merita să fim mai operativi, mai îndrăsneţi, chiar cu riscul unui eventual insucces. Mai puţin păgubitor ar fi, insuccesul comparativ cu paguba materială şi mai ales morală, dedusă din exemplele de mai sus.

În fond cantitatea de original, de invenţie muzicală investită în fiecare lucrare muzicală, are nevoie de o verificare practică, de confruntarea dintre gîndire şi corespondent sonor, lucru fără de care în muzică greu se concepe noţiunea de progres. Nu zic că tot ce a interpretat ansamblul „Musica Nova" este valoros ; zic însă că datorită acestui ansamblu au apărut şi lucrări care au făcut cinste muzicii româneşti, la noi (mai rar, de văzut de ce) şi mai ales aiurea. Să recitim numai ce ştim despre impresiile pe care acest ansamblu, cîntînd muzică românească le-a lăsat cu ocazia concertului organizat la ONU ! Nu zic că tot ce s-a cîntat în noul ciclu de Concert-dezbatere organizat de RTV este realmente valoros ; dar zic că acolo am ascultat *Clepsidra* lui Vieru, că acolo am ascultat *Colaj IV* de Georgescu, această din urmă lucrare, la şase ani după ce a fost scrisă !

Înainte de a spune tare că socotesc vreuna din piesele ascultate în acest ciclu de concerte nereuşită, mă gîndesc că există şi posibilitatea ca cineva să confunde piesa cu iniţiativa, şi-atunci tac, de grija acestei flori singurele, în peisajul vieţii muzicale.

Amintesc numai că ar trebui de observat şi modul în care se face educaţia muzicală şi pe la alte instituţii muzicale, precum şi ideea că după ce educi un public unidirecţional, după ce turnee întregi în străinătate ignoră peisajul muzicii româneşti, dacă nu vine public la cîte o pasăre rară-concert, acceptat şi acela cu o senzaţie de constrîngere, nu e bine a se da vina nici pe public, nici pe muzica interpretată, că în sală nu e mai nimeni !

Uniunea, după cîte ştiu eu, s-a oferit în repetate rînduri să discute. A lipsit de fiecare dată însă partenerul de discuţie, sau cuvîntul muzicienilor nu a fost ascultat în adevăratul sens al noţiunii. Poate nu ar fi în afară de obiect de analizat cauza acestei situaţii, pentru că, logic vorbind, ori cuvîntul muzicienilor e fără temei, ori cei ce îl ascultă, nu au posibilitatea să-i înţeleagă temeiul !

Ce ar trebui să facem, în spiritul principiilor expuse în documentele de Partid referitoare la educaţie ?

Să încercăm, ca odată cu năzuinţa spre realizare a unor noi şi valoroase lucrări muzicale, demne de efortul naţiunii şi de spiritul contemporan, să luptăm pentru a se face auzite şi mai ales luate în consideraţie, şi părerile noastre despre educaţia prin muzică, despre organizarea educaţiei. Şi poate nu ar fi rău dacă am îndrăsni să cercetăm dacă cine ar trebui să audă, aude de fapt. Partidul ne-a învăţat şi ne-a demonstrat cum se procedează în asemenea situaţii ; este vorba de o ieşire din impas,

pentru că realmente ne aflăm din punct de vedere al educației prin muzică într-un impas. Și nu pricep de ce pentru acest impas trebuie să răspundă numai compozitorii, și nu cei ce răspund de educație.

Sarcina compozitorilor, și în această direcție sînt multe încă de făcut, socotesc că este de a pune la îndemîna tuturor lucrări de un real nivel artistic, nivelul artistic implicînd de la sine și o valoare educativă. Sarcina muzicologilor, criticilor, de a cerceta, populariza și a semnala în timp optim succesele, sau semnele de întrebare care apar. Și sarcina tuturor, de a face din propaganda muzicii românești și o realitate, a contribui și cu mijloacele muzicii la formarea omului complex, modern, cu adevărat contemporan, manifest de căpătîi în programul Partidului.

Sesiune științifică jubiliară

„Pentru prima dată — spunea maestrul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor, la deschiderea lucrărilor Sesiunii jubiliare dedicate aniversării Republicii — o asemenea manifestare reunește cele mai importante forțe componistice, interpretative, teoretice și pedagogice ale culturii muzicale românești, prin organizarea unei acțiuni comune a Uniunii compozitorilor, Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Institutului de Istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice. Această colaborare — sublinia vorbitorul — care se traduce în faptă prin complexitatea problemelor abordate, pe tematica comună a relației dintre *Muzica românească și contemporaneitate*, dă o semnificație aparte momentului, în cadrul Aniversării Republicii."

Cuvintele rostite, ca prefață a Sesiunii jubiliare, subliniază însuși conținutul acestui eveniment, apreciat ca un bilanț al realizărilor, dar, totodată, ca o atitudine creatoare, în prospectarea viitorului culturii socialiste, pe o linie clară, constantă, a progresului social, cultural și profesional în anii Republicii. Cele 50 de comunicări științifice, adevărată demonstrație de maturitate a elaborărilor teoretice din partea cadrelor didactice, compozitorilor, muzicologilor noștri, reunesc un spectru tematic divers, o multitudine de aspecte, făcînd dificilă o selectare, pe grade de importanță ideologic-artistică. Încercînd totuși, prin rememorarea ansamblului problemelor prezentate, să delimităm cîteva mari sfere de preocupări, dorim să schițăm tabloul amplu al momentului respectiv, care a impus în viața artistică românească printr-o remarcabilă ținută.

O primă temă, larg dezbătută, a fost aceea a conceptului de națiune, în cadrul culturii muzicale, concept analizat de Dr. Vasile Tomescu în lumina documentelor Conferinței naționale a Partidului. Plasarea culturii muzicale în centrul atenției societății socialiste, ca o consecință istoric valabilă a îmbinării tradiției cu noul, demonstrează amplele implicații ale interferențelor dintre național și universal, primordialitatea valorilor specifice. În cele spuse de Rectorul Conservatorului, muzicologul Petre Brîncuși, fascicola aprecierii analitice s-a îndreptat spre conținutul *Sentimentului patriotic în muzica contemporană românească*, consecință firească a orientării actuale a artistului creator, către marile resurse ale actualității societății socialiste. Pornind tot de la specificul național, compozitorul Ovidiu Varga a propus ascultătorilor o viziune complexă asupra *Originalității naționale și modernității*, stabilind anumite criterii de echilibru care condiționează viabilitatea unei școli componistice, iar Dr. Octavian Cosma și-a îndreptat atenția cercetărilor spre o nouă concepție a criteriilor de valoare în istoria muzicii românești, în care experiența ultimilor 25 de ani oferă perspective extrem de clare (*Perspectiva diacronică a muzicii românești*). Apropiate de aceeași tematică, comunicările muzicologului Viorel Cosma (*Cîteva aspecte ale pătrunderii muzicii românești în lexicografia mondială actuală*) și asistentului Vasile Iliuț (*Axiologia contemporaneității și accesibilității muzicii românești*) au contribuit cu aspecte concludente la situarea artei noastre în contextul vieții culturale a secolului XX.

O importantă serie de studii și-au îndreptat atenția către una dintre marile probleme ale artei contemporane — stabilirea unei configurații specifice a esteticii muzicale și stilisticii. Fie că au fost discutate principii de orientare generală în comunicarea muzicologului Mircea Voicana (*Corelația obiectivă dintre gen, formă, stil. Pentru o stilistică muzicală contemporană.*), fie că s-au făcut referiri la aspecte concrete ale acestei problematici, în domeniul muzicologiei — Anca Jalobeanu (*Contribuții muzicologice românești la conturarea ideii de stil*), al artei componistice — Clemansa Firca (*Realizări și deziderate în analiza muzicală românească contemporană*) și Gheorghe Firca (*Gîndirea componistică românească și unele contribuții la dezvoltarea terminologiei actuale*) — elementele propuse dezbaterii au vizat un obiectiv comun, al cărui necesar rezultat nu poate fi reprezentat decît prin cumularea celor mai interesante opinii contemporane.

Întrucîtva legate de aceleași probleme, au apărut și comunicările care priveau cercetarea directă a fenomenului componistic, fie din punctul de vedere al concluziilor muzicologice — compozitorul Liviu Rusu (*Ideea unui organon al științelor muzicii*) — fie din cel al analizei sistematice. Aici, atît contribuțiile compozitorului Ștefan Niculescu (*O teorie a sintaxei fenomenelor sonore*) cît și cele ale compozitorului Dinu Ciocan (*Un model analitic al operei muzicale tradiționale*) ni se par de o deosebită însemnătate teoretică și practică. Faptul a și fost de altfel demonstrat prin prezența, în șirul comunicărilor, a două lucrări bazate pe procedee analitice destul de apropiate de opiniile referatelor citate. Este cazul cercetărilor Cristinei Rădulescu (*Criterii de analiză melodică cu referire la cîntecul popular*) și ale lui Dan Buciu și Anca

Președintele Uniunii Compozitorilor, Maestrul Ion Dumitrescu, rostind cuvîntul de deschidere al lucrărilor Sesiunii jubiliare.

Manu, semnatarii unei serioase analize a muzicii lui Paul Constantinescu *(Structuri muzicale bivalente în Triplul concert)*. Referiri la creații cuprinse în aceste două decenii mai semnalăm și în alte comunicări — Elisabeta Dolinescu *(Ultimele creații corale ale lui Sabin Drăgoi)*, Gheorghe Oprea *(Folclorul — structură și imagine — în „Miorița" de Paul Constantinescu)*, Grigore Constantinescu *(Aspecte ale comediei muzicale românești ilustrate de opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu)*, iar aprecieri valorice privind contribuțiile teoretice și interpretative ale unor personalități românești din secolul XX în lucrarea lui C. Stihi Boos *(Contribuții ale lui Constantin Brăiloiu și George Breazul la studiul modurilor muzicii populare)* și în evocarea semnată de Lavinia Tomulescu Coman *(Silvia Șerbescu, personalitate a artei pianistice)*.

Un vast domeniu de cercetare, legat strîns de tematica aniversării prin caracteristicile elementelor prezentate, îl constituie aportul unor muzicologi la cunoașterea cît mai plenară a folclorului. Aici, participările au indicat o diversitate de orientări — diversitate mai mult metodologică decît de opinie teoretică — deosebit de interesantă pentru ponderea pe care trebuie să o aibă folcloristica în cultura muzicală românească contemporană. Pornind de la analizarea unor fațete mai puțin cunoscute ale repertoriului popular tradițional — Emilia Comișel *(Plurifuncționalitatea unor genuri folclorice)*, — teză care pledează pentru viabilitatea tradiției prin adaptare la cerințele contemporaneității, asemenea comunicări au pus în lumină și valențele actuale ale creației populare — Vasile Dinu *(Chipul Republicii plăsmuit în cîntecul popular)*, Domnica Constantinescu *(Permanențe în muzica românească)* și Cristian Ghenea *(Tradiția corală țărănească)*.

Un larg cîmp de investigație, pentru care mulți cercetători au arătat înclinații deosebite, forță de interpretare personală, este cel al problemelor contemporane de structuralism — abordare principală a tezelor contemporane în lucrările Georgetei Todea *(Structuralismul și creația artistică)* și a lui Gheorghe Filip *(Unele aspecte ale structurii operei de artă)* sau aplicarea în muzicologie, așa cum s-a putut vedea la Ștefan Niculescu și Dinu Ciocan. În sfera dezbaterilor problemelor de contemporaneitate se plasează și interesantele contribuții, adevărate pledoarii pentru o concepție filozofică și estetică marxistă, ale Dr. Docent Alexandru Tă-

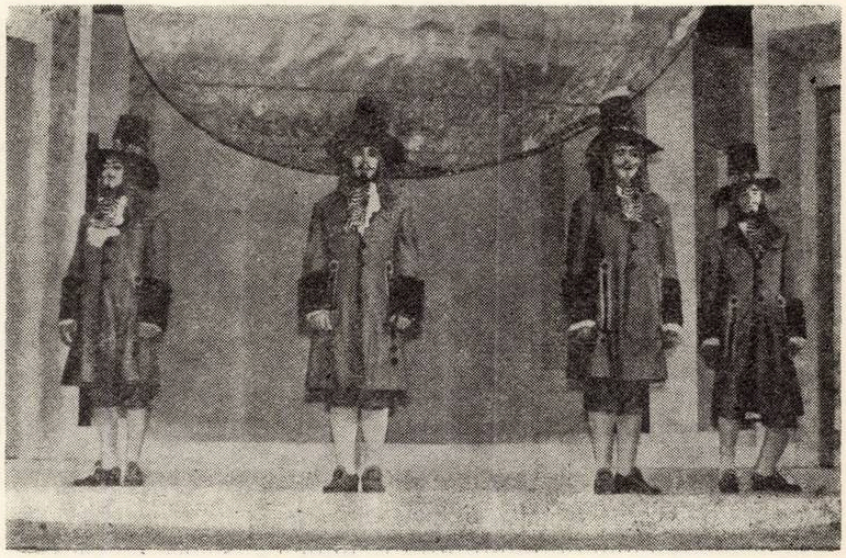
Conferențiar Petre Brâncuși, rectorul Conservatorului, prezentînd comunicarea în cadrul Sesiunii jubiliare.

Scene din : „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu, în interpretarea studenților Conservatorului.

nase *(Revoluția științifică și tehnică contemporană și condiția axiologică a omului în civilizația socialistă)*, prof. Radu Sommer *(Abstracție și comunicare)* și, cu interpretări originale ale funcționalității esteticii muzicale, Harald Müller *(Elemente de definire a valorii în sistemul cunoașterii artistice)*.

Cum era de așteptat, contribuția cadrelor didactice ale Conservatorului s-a concretizat și într-un impunător număr de comunicări din sfera preocupărilor pedagogice. Dacă aici, au fost prezentate și tratări de ansamblu a problematicii învățământului superior — Alexandru Trifu *(Pedagogia și învățământul muzical superior contemporan)*, C.A. Ionescu *(Psihologia configurației și unele cercetări experimentale asupra muzicalității)*, considerăm relevante și expunerile vizînd probleme concrete, care pun în valoare aplicații practice, oglindind nivelul modern al pedagogiei muzicale românești. Tehnica și interpretarea pianistică au fost în centrul atenției cercetătorilor, prin viziunea inovatoare a lui Dragoș Tănăsescu *(Sistematizarea tehnicii pianistice polifonice)*, propunerile de cooptare a sugestiilor progresului în cibernetică, făcute de Mircea Dan Răducanu de la Conservatorul din Iași *(Unele aplicații ale ciberneticii în predarea pianului)*, elucidarea unui aspect mai puțin cunoscut al personalității interpretului, în comunicarea Lilianei Rădulescu și Aurorei Ienei *(Empatia — componentă a talentului muzical ?)*, și discutarea progreselor posibile în interpretarea pianistică, de către Margareta Gabriel Ionescu și Constantin Ionescu Vovu *(Domeniul și conținutul tehnicii pianistice)*. Cu interferențe între pedagogia și estetica interpretării, lucrările Ogneancăi Lefterescu *(Creativitatea ca obiectiv și componentă structurală a educației muzicale)*, a lui Petre Lefterescu *(Aspecte contemporane în psihofiziologia procesului învățării)* au completat acest domeniu tematic al practicii muzicale. Mai menționăm însă, tot legate de pedagogie, aprecierile făcute necesităților de progres ale programelor analitice — Florin Georgescu *(Cîteva idei fundamentale și unele probleme de predare a cursului de folclor muzical în Conservator)* și Iosif Csire*(Cu privire la modernizarea cursului de teorie a instrumentelor)*, Arta Florescu *(Noi concepții în arta și pedagogia cîntului)*.

Deși prezentă doar prin două contribuții, teoria informaticii, cu aplicații la tehnica de documentare



muzicală a atras atenţia asupra unei atitudini moderne în sistematizarea materialului muzicologic şi istoriografic — Meline Poladian şi Valeriu Moldovan *(Informatica documentară în domeniul muzicii)* şi Radu Stan *(Organizarea informaţiei privind muzica şi documentele ei pe teritoriul României).*

Considerăm însă că unul dintre cele mai importante aspecte ale dezbaterilor acestei Sesiuni jubiliare, strîns legate de contemporaneitate, a fost cel al oglindirii multiplelor probleme ale vieţii muzicale. Deosebite, comunicările au abordat profilul care caracterizează în ansamblu şcoala interpretativă românească şi modul în care ea se manifestă în viaţa de concert — Alfred Hoffman *(Aspecte ale dezvoltării actuale a artei interpretative româneşti)* — sau în turnee — Brînduşa Căplescu *(Arta cîntăreţilor Operei Române oglindită în cronica muzicală de peste hotare),* ; în acelaşi timp au fost analizate elemente caracteristice pentru formarea publicului — Iosif Sava *(Conceptul de stagiune muzicală şi principiile educaţiei estetice a publicului),* V. Popescu Deveselu, Lucia Alexandrescu *(Educaţia muzicală în actuala configuraţie a vieţii artistice româneşti).* Surprindem idei interesante, mărturisind conştiinţa responsabilităţii, în comunicările unor reprezentanţi ai Radioteleviziunii, care supun discuţiei funcţiile multiple ale acestui important factor al dezvoltării culturii socialiste — Vasile Donose *(Radioteleviziunea şi conceptul educaţiei estetice muzicale),* Radu Gheciu *(Radioteleviziunea şi problemele culturii muzicale).*

Gruparea acestor zone tematice, reunind preocupări teoretice, de creaţie, pedagogie şi interpretare oferă o imagine grăitoare a celor trei zile de lucrări ale Sesiunii jubiliare, zile în care, mai mult ca niciodată, dincolo de inerentele fluctuări ale nivelului ştiinţific sau de accesibilitate a susţinerii ideilor, s-au propus teme de meditaţie asupra contemporaneităţii, manifestîndu-se în cel mai înalt grad spiritul de atitudine militantă, care este specific pentru gînditorul, pentru artistul zilelor noastre, şi în acelaşi timp pentru entuziasmul omagiului adus zilelor marii sărbători a Republicii.

În paralel cu lucrările Sesiunii jubiliare, lucrări ce fuseseră precedate de o microsesiune omagială, organizată de studenţi în sălile de concert şi în studioul de operă ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" au avut loc o seamă de manifestări artistice menite să dea un plus de strălucire momentului festiv, demonstrînd totodată forţele artistice de care dispune acest important focar de învăţămînt muzical. Fiecare din aceste concerte a avut dubla calitate a emoţiei mesajului şi a demonstraţiei de valori, fie că a fost vorba de studenţi mai puţin obişnuiţi cu podiumul de concert, fie că s-au prezentat — ca în cazul corului de cameră, „Madrigal" şi orchestrei „Camerata" — formaţii ce au înfruntat deja de numeroase ori luminile rampei, repurtînd semnificative succese.

Concertul corului „Gaudeamus", cu care se încheia Sesiunea jubiliară prezentată de studenţi, a cuprins o seamă de lucrări ce aparţin repertoriului consacrat — sau care consacrează. În afara unor partituri ce poartă semnătura lui D.G. Kiriac, cea a lui Al. Paşcanu, — momentul de culminaţie, de probă a maturizării interpretative, a fost acea unică bijuterie corală, *Mioriţa,* de Paul Constantinescu. Nu este puţin pentru un ansamblu studenţesc, să realizeze la un nivel competitiv o asemenea partitură, pe cît de dificilă muzical, pe atît de subtilă ca ambianţă poetică. Dacă ţinem cont de profilul ansamblului, în care intră în fiecare an studenţi noi (procentajul ajunge de obicei la schimbarea unei jumătăţi din efectivul corului), care pregătesc concertele paralel cu studiul zilnic, putem într-adevăr aprecia ca remarcabil rezultatul obţinut de dirijorul Gheorghe Oprea. Talent pedagogic, cunoaştere a specificului interpretării corale, maleabilitate în relaţiile cu membrii corului, fermitate în intenţiile şi ideile pe care le urmăreşte, iată poate explicaţia reuşitei lui Gheorghe Oprea, nu numai cu *Mioriţa* de Paul Constantinescu ci şi cu alte lucrări, dificile, chiar grele, alese

Moment din concertul corului „Gaudeamus", dirijat de asistentul Gheorghe Oprea.

pentru concertul la care am asistat. În *Tripticul* lui Dan Buciu, subtilitatea replicii, ce se prinde într-o relaţie transparentă din care întrevedem ţesătura, solicita reacţii muzical-plastice foarte delicate, pentru a restitui interpretării umorul fin al compozitorului. Suitele de imagini cuprinse în lucrările lui D.D. Botez, Alexandru Velehorski şi Vinicius Grefiens, au avut de asemenea — lucru destul de greu de obţinut de la o formaţie fără experienţa concertului — prospeţimea sonorităţii, culoare şi eleganţă a cîntului de grup. Dar, deşi prin aceste piese ale programului fusese demonstrată capacitatea corului „Gaudeamus" de a se constitui ca grup interpretativ cu personalitate, de-abia în a doua parte a concertului ne-au fost rezervate surprizele. În poemul *Bună dimineaţa primăvară* de Ovidiu Varga, pe versurile binecunoscute ale lui Tudor Arghezi, dinamica şi agogica tradiţională au fost supuse unor noi ipostaze, vizînd o mai mare plasticitate a traducerii muzicale. Structurat într-o formă tripartită, poemul lui Ovidiu Varga opune o secţiune plină de vivacitate ritmică (cu intervenţii de percuţie şi efecte sonore „netradiţionale") unui epizod declamatoric, în care prozodia se strecoară între cînt şi şoaptă, pentru a reveni apoi la tonicitatea tinerească a începutului. Jocul de culori, ca şi opoziţia stărilor afective, se alcătuiesc într-un tot armonios, de o convingătoare prospeţime a vibraţiei poetice. În fine, momentul cel mai greu al concertului — prin care de fapt „Gaudeamus" debuta într-un gen de muzică încă neabordată anterior — a fost lucrarea *Ţară de har*, realizată de compozitorul Dinu Petrescu în colaborare cu inginerul Traian Ionescu. Mixaj de cînt şi recitare, de sonoritate stereofonică (realizată în sală prin opunerea a două surse corale sonore — grupul „Gaudeamus" şi Corul de Studio) şi culoare a corului de copii, la care se adaugă banda magnetică prelucrată şi textul rostit de un solist (în cazul de faţă chiar compozitorul, Dinu Petrescu care conducea „operaţiunile" de la masa de montaj a piesei), *Ţară de har* înseamnă mai mult decît o investigaţie în domeniul inovaţiei cîntului coral. Desigur, experimentul există. Dar, supunerea acestuia la semnificaţia ideilor textului — versuri populare, sau ale unor poeţi ca Lucian Blaga, Octavian Goga, Ion Brad — face ca climatul neobişnuit al desfăşurării lucrării, deşi acordă un loc important contribuţiei personale în momentul interpretării (contribuţie învecinată cu aleatorismul) să urmeze un drum simplu, de eficientă forţă expresivă. Meritelor interpretării, clar coordonată de Gheorghe Oprea, se adaugă cele ale viziunii originale a compozitorului şi, în egală măsură, fineţea şi cromatica tratării benzii de magnetofon, în Studioul electronic al Conservatorului, de către Traian Ionescu. Saltul calitativ al concertului convinge, arătînd că o formaţie de studenţi bine îndrumată poate deveni o forţă artistică, într-un domeniu în care cultura noastră se bucură de o glorioasă tradiţie.

Şi, pentru că aminteam de valoarea tradiţiei corale româneşti, se cuvine acum, fără a porni la notarea comparativă, să consemnăm excepţionala ţinută a celui de al doilea concert, susţinut de astă dată de celebrul ansamblu „Madrigal". Un program de ţinută, reamintind publicului cîteva semnificative succese din ultimul an de activitate — *Colindiţa* de Tudor Jarda, aducere aminte a cîntecelor din bătrîni, *Obîrşii* de Mihai Moldovan, veritabil mozaic al spaţiului sonor artistic popular, filtrat prin sensibilitatea contemporanilor, *Efemeride* din *Clepsidră II* de Anatol Vieru. La aceasta se adaugă, într-o emoţionantă interpretare, prima audiţie a poemului *Oglindire,* compus de Irina Odăgescu pe ultimele versuri ale poetesei Mariana Dumitrescu. Marin Constantin, acest artist al multor momente memorabile din ultimul deceniu de muzică românească, a intuit perfect sensurile poemului, în care cuvîntul se înaripează, devenind cînt. O structură de baladă, înşiruind simbolurile poeziei într-o suită de sensibile nuanţe, cînd abea sugerate, cînd de mare dramatism, dă poemului Irinei Odăgescu, fără a se viza spectacolul unui experiment, acea originalitate care o realizează doar adevărul trăirilor. Cum a cîntat corul „Madrigal" acest poem ? Cu acea splendidă măiestrie a sunetului, a climatului poetic, care i-a caracterizat întotdeauna interpretările, convingîndu-şi ascultătorii că muzica bună nu poate fi mai bine redată.

În aceeaşi seară, orchestra „Camerata" susţinea, sub bagheta lui Paul Staicu tot un program alcătuit în întregime din lucrări româneşti. Un *Intermezzo* de George Enescu, pagină orchestrală mai puţin cunoscută şi cîntată, a precedat reascultarea suitei *Codex Caioni* de Doru Popovici, această replică românească la *Simfonia simplă* de Britten. Redarea corectă, echilibrul nuanţării şi seriozitatea instrumentiştilor — orchestra este alcătuită în întregime din studenţi — s-au impus drept calităţi ale acestui ansamblu, relevate şi în abordarea unor partituri mai dificile ca limbaj. *Antifonii* de Nicolae Brînduş, monolit sonor de o densitate evolutivă a materialului, nu ni s-a părut o experienţă riscată pentru „Camerata", aşa cum cantata Marinei Marta Moldovan, *Rezonanţă,* a oferit, în dimensiunile specificului orchestrei şi corului „Madrigal", o imagine generoasă a sentimentului patriotic. Paul Staicu este un dirijor mai puţin spectaculos în gesturi, dar rezultatele pe care le obţine — aici repetiţiile cu studenţii au deseori şi alura de curs practic — conving, demonstrînd un temperament pregnant, îmbinat cu muzicalitatea şi cultura unui artist de un deosebit nivel.

Recitalul de muzică de cameră, susţinut tot în zilele Sesiunii jubiliare, reamintea publicului existenţa a două voci deja aplaudate pe marile scene bucureştene — soprana Lucia Ţibuleac şi basul Gheorghe Crăsnaru. Pentru amîndoi, deşi se află de-abia în ultimul an de studii la Conservator, aprecierile în privinţa interpretării în atît de pretenţiosul gen al liedului nu pot fi decît laudative, indicînd nu numai rafinament vocal, stăpînire a mijloacelor tehnice, ci şi o cultură, un bun gust în expresivitate, pe care de multe ori le-am aşteptat în săli de concerte. Un tînăr talent — violoncelistul Grigore Niculescu — ne-a atras de asemenea atenţia, redarea *Baladei haiduceşti* de Paul

Constantinescu părînd mai mult decît o promisiune pentru evoluția sa solistică. Înainte de a menționa și ultima participare din acest program cameral, deosebit de bogat în orientări ale școlii componistice contemporane românești, o consemnare aparte pentru cele trei pianiste acompaniatoare, care au asigurat buna desfășurare a recitalurilor — Aurelia Ghițulescu, Doina Micu și Alexandrina Zorleanu — demonstrînd pentru publicul care nu este familiarizat cu munca zilnică la clasele de specialitate care sînt condițiile acestei susținute activități de formare a talentelor. Ultima piesă a programului, antologica povestire *Din isprăvile lui Păcală* de Tudor Ciortea, prezenta un ansamblu alcătuit din studenții claselor de instrumente, Formația de suflători a Conservatorului. Conduși de Emil Bîclea, interpreții isprăvilor lui Păcală au arătat poate mai mult decît asimilarea serioasă a partiturii, că au mult haz, că intuiesc sursa populară a imaginilor schițate de Tudor Ciortea pentru versiunea muzicală a acestei vechi povestiri. *Două dansuri românești* de Theodor Rogalski — în aceeași interpretare, au încheiat cu un veritabil brio acest concert în care studenții au dorit — cred că putem spune, au reușit — să arate atașamentul față de muzica românească contemporană, depășind limitele repertoriului didactic.

Neîndoios, evenimentul acestor seri muzicale dedicate Aniversării Republicii a fost premiera operei *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu, pe scena Studioului Conservatorului. Scînteietoarea vervă a muzicii lui Pascal Bentoiu, unind alerta desfășurare teatrală cu o cromatică a nuanțelor și mozaicul unor tipuri și situații comice deosebit de personală, punea desigur mari probleme pentru interpreții studenți. Mai ales ținînd seama că nu era cazul realizării unei lucrări de repertoriu, că modele actoricești sau muzicale nu le erau oferite prin tradiția școlii noastre de operă sau prin mai multe montări precedente, reușita actualei premiere merită elogii. Conduși de regizorul A.I. Arbore, studenții secției de canto au depășit inerentele dificultăți ale unei muzici „noi", ale unor situații scenice inedite, adoptînd soluțiile propuse, asimilîndu-le și, pînă la urmă devenind stăpîni pe întreg materialul, redîndu-l cu convingere. În acest proces de studiu, asimilare, creație, alături de sfaturile regizorului, cele ale coordonatorilor pregătirii spectacolului au fost utile, binevenite — Ana Molnar, mișcare scenică, Tamara Scarlatos, asistent regie, Anatol Kisadji, conducerea muzicală. În premieră, nu am mai urmărit studenți, ci autentici interpreți, evoluînd cu naturalețe în spațiul grafic al scenografului Silviu Ioniță (sugestiv și construit pe o logică muzicală care nu ignoră teatrul lui Molière), dialogînd cu sala, depășind inerentele accidente ale orchestrei. Buna dispoziție surprinsă de Pascal Bentoiu în comedia lui Molière și păstrată în partitura operei sale, ne-a fost redată cu prospețime, cu talent și inventivitate. Cîteva nume de interpreți vor reveni probabil în cronicile stagiunilor viitoare, soprana Aida Săvescu (Lisetta), basul Adrian Ștefănescu (Sganarelle), soprana Mihaela Mijea (Lucinda). Să adăugăm cvartetul doctorilor, muzical și expresiv în schița de caricatură pe care au propus-o, iar, pentru final, contribuția unui grup de elevi ai Liceului Coregrafic (maestru de balet, Adina Cezar) plini de ritm și, pe alocuri, potriviți cu contextul comediei. Premiera Studioului de operă este neîndoios un greu examen, pentru prima dată trecut la un asemenea nivel în ceea ce privește o operă românească.

Zilele Sesiunii jubiliare, dedicate celei de a 25-a aniversări a Republicii, au o însemnătate festivă aparte pentru viața muzicală românească. Nu numai prin modul în care s-au desfășurat, ci și prin ceea ce au reunit, în domeniul ideilor și în cel al confruntărilor creatoare, aceste zile pot fi apreciate și ca un început de drum. Căci, dacă momentul festiv a fost cel care a adus, la aceeași tribună atîtea participări, viitorul nu exclude ca asemenea întîlniri — pe plan interpretativ poate și mai ample — să devină o tradiție a culturii noastre muzicale, un forum al celor care scriu astăzi, cu arta și gîndul lor, noua istorie a muzicii românești contemporane.

GRIGORE CONSTANTINESCU

La 4 ianuarie a.c. s-a stins din viaţă, după o lungă suferinţă, compozitorul Gherase Dendrino, personalitate de seamă a muzicii româneşti, autor al unor lucrări de mare popularitate în genul operetei şi al muzicii uşoare.

Născut la 3 septembrie 1901 la Turnu-Măgurele, Gherase Dendrino a studiat la Conservatorul din Bucureşti, ca elev al lui Dimitrie G. Kiriac şi al lui Alfonso Castaldi.

Profund ataşată folclorului şi tradiţiilor naţionale ale genului, creaţia lui Gherase Dendrino se distinge prin realismul temelor abordate, prin bogăţia inspiraţiei melodice şi vitalitatea ritmică, prin măiestria realizării armonice şi orchestrale.

Lucrări ca operetele Lăsaţi-mă să cînt şi Lysistrata se bucură în permanenţă de aprecierea publicului românesc şi de peste hotare, iar numeroase melodii ale autorului au încîntat generaţii de iubitori ai muzicii, marcînd totodată momente importante în evoluţia creaţiei noastre muzicale.

Prin prestigiul său profesional, prin energia şi căldura sa umană, Gherase Dendrino a contribuit la ridicarea nivelului artistic al Teatrului nostru de operetă şi Revistă, fiind unul dintre dirijorii şi animatorii de frunte în acest domeniu.

Ca membru în Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor şi-a adus contribuţia la dezvoltarea creaţiei şi vieţii muzicale, la educaţia artistică a maselor.

Pentru meritele sale artistice, Gherase Dendrino a fost distins cu titlul de Maestru emerit al artei, cu Premiul de Stat, cu ordine şi medalii ale Republicii Socialiste România.

Opera lui Gherase Dendrino se înscrie în cultura muzicală românească la loc de cinste, iar figura sa va rămîne neştearsă în amintirea iubitorilor de artă.

CONSILIUL CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R.S. ROMÂNIA
COMITETUL PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ AL MUNICIPIULUI BUCUREŞTI
TEATRUL DE OPERETĂ

GHERASE DENDRINO

Gherase Dendrino — compozitorul, membru vechi al Societăţii Compozitorilor şi al Uniunii noastre, membru în Comitetul de conducere, Preşedinte al biroului secţiei de muzică uşoară şi de operetă, dirijor la „Cărăbuş", „Alhambra" şi Teatrul de Estradă, prim şef de orchestră la Teatrul de Operetă din Bucureşti, distins cu Premiul de Stat şi Ordinul Muncii, maestru emerit al artei — a fost un om bun, blînd, sfios, discret, timid, un om drept şi cinstit.

Ce nobile trăsături de caracter sînt toate acestea, ce de preţ virtute e cinstea, dar ce rară este modestia, o altă calitate pe care omul şi artistul Gherase Dendrino a purtat-o fără făţărnicie, fără ostentaţie şi de nedesmînţit, toată viaţa.

Coleg bun, prieten bun, tovarăş bun de muncă şi de fapte bune, Gherase Dendrino, a cărei prezenţă contemporană în Uniunea Compozitorilor ne-a cinstit şi ne cinsteşte pe toţi, a fost un maestru, un adevărat maestru înzestrat cu talent, bun gust şi bun simţ, profesionist cu carte muzicală, beneficiar de studii serioase — elev al lui Kiriac şi Castaldi la Conservatorul din Bucureşti — violoncelist, şef de orchestră experimentat şi avizat în genurile scenice.

Gherase Dendrino a practicat cu statornicie în toată activitatea lui muzicală o deosebită exigenţă faţă de sine şi faţă de colaboratori.

Această exigenţă meticuloasă şi stăruitoare e de vină că n-a scris mult ; ei i se datoreşte că n-a scăpat printre degete lucrări nefinisate, că n-a abordat genuri pretenţioase, că n-a alergat după mode, că nu-i făcea plăcere să declame niciodată despre estetica şi performanţele gloriei personale.

Gherase Dendrino n-a aplaudat niciodată opusurile multiplicate în serie, n-a iubit lucrul uşuratec şi gloria ieftină. Se simţea stingherit, aproape ruşinat, cînd i se audia o lucrare între colegi şi de-a dreptul indispus, cînd i se adresa o laudă. O lua în serios şi suferea profund la cea mai evident necompetentă sau nedreaptă critică.

Amintiţi-vă, cît de îngrijit şi meşteşugit realizate se prezintă partiturile lui muzicale, fie simplele şi frumoasele lui cîntece, devenite populare şi de neuitat, fie operetele lui, înscriind titluri subliniate apăsat în antologia genului.

Gherase Dendrino a fost un melodist inspirat, unul dintre cei mai talentaţi şi norocoşi pe care i-a avut muzica noastră.

În muzica românească — mai bine spus în muzica românească de azi, cea contemporană cu Republica — Gherase Dendrino îşi înscrie cu cinste pagina lui, pe care necesităţi impuse de condiţiile dezvoltării artelor şi culturii în societatea noastră o fac să fie şi să rămînă întotdeauna luminată din plin.

Gherase a trecut prin lumea aceasta discret, cu eleganță. N-a deranjat pe nimeni, n-a tulburat interesele nimănui, n-a rîvnit la mai mult decît a primit, n-a rămas dator. Era un om civilizat, dublat de un original, de un boem incorigibil.

Deși calm în aparență, indiferent la intemperiile existenței, era un sensibil, un spirit adînc frămîntat. Problemele lui, nedumeririle, întrebările fără răspuns și le mistuia înăuntru, în profunzimi, unde ardeau înnăbușit odată cu el.

Gherase a trecut dincolo prin poarta suferinței, o suferință crudă, prea lungă și istovitoare, nemeritată.

Cred că nu greșesc, dacă, încercînd să închei un bilanț provizoriu, îl situez pe Gherase Dendrino alături de cei mai proeminenți compozitori ai noștri, al cărui prestigiu prezent va crește mereu în importanță.

El a îmbogățit tezaurul de melodii pe care oamenii noștri le-au îndrăgit, el a dat aripi operetei românești, genul muzical popular și de frumoasă tradiție în țara noastră.

Cele mai populare genuri, cele mai accesibile și mai apropiate de inima oamenilor, cele care creează, susțin și promovează iubitorii de muzică de azi și de mîine sînt genurile pe care le-a slujit cu onestitatea, cu pasiunea, cu talentul și măiestria lui, Gherase Dendrino.

Și pentru aceasta, cei mulți, din ce în ce mai mulți, nu-l vor uita niciodată.

ION DUMITRESCU

★

Nu este ușor să te obișnuiești cu gîndul că distinsul muzician Gherase Dendrino, neobositul maestru-compozitor și dirijor — cu vorbă sfătoasă și inimă largă, a plecat dintre noi. Aparent fără vîrstă, pe Gherase Dendrino îl găseai oricînd prezent în miezul treburilor muzicale, cărora li se dăruia cu ardoarea anilor tineri.

Militant activ pentru o muzică ușoară autohtonă, care să reflecte potrivit specificului genului, bogăția și puternica originalitate a melosului și ritmurilor muzicii populare românești, Gherase Dendrino s-a alăturat de la bun început, cu entuziasm și sinceră dăruire, lui Ion Vasilescu, constituind împreună cu acesta și alte cîteva tinere talente un grup puternic, capabil să se opună valului de cosmopolitism care cuprinsese protipendada bucureșteană de după anii 1930.

Ca dirijor la Teatrul de revistă „Cărăbuș", la „Alhambra" și, mai tîrziu la Teatrul de Estradă — dar mai ales prin numeroasele piese muzicale pe care an de an le dă la iveală, Gherase Dendrino se impune ca o personalitate artistică de prim ordin, ca un artist de largă popularitate și mare probitate profesională.

În anii puterii populare, după 23 August 1944, activitatea sa devine și mai rodnică, atingînd o maturitate artistică deplină : dirijează seară de seară spectacolele Teatrului de Stat de Operetă, continuă să creeze noi și noi cîntece inspirate din patosul anilor de construcție a socialismului, scrie muzică de film și, ceea ce ni se pare a fi deosebit de important, pune bazele operetei contemporane românești prin Lăsați-mă să cînt *și* Lysistrata.

Modest, tăcut, fin observator la tot ce este nou și frumos, Gherase Dendrino avea rara calitate de a rămîne un om simplu, deschis, ușor abordabil, găsind totdeauna timp să se ocupe cu înțelepciune și înțelegere de multiplele probleme ale muzicii ușoare românești, atît în cadrul Uniunii Compozitorilor cît și în cadrul Consiliului Muzicii din fostul Comitet pentru Cultură și Artă.

Sincer atașat politicii Partidului Comunist Român, din rîndurile căruia a făcut parte, Gherase Dendrino a fost un creator militant și un om de elită, bun coleg și bun tovarăș, un exemplu demn de urmat pentru generațiile mai tinere de compozitori.

Conferirea titlului de Maestru emerit al artei și de Laureat al Premiului de Stat, numeroasele ordine și medalii ale Republicii Socialiste România, atestă înalta prețuire de care s-a bucurat maestrul Gherase Dendrino din partea partidului și statului nostru.

Adînc îndurerați, ne luăm rămas bun de la cel care a fost Gherase Dendrino, a cărui încetare din viață constituie o grea pierdere pentru viața muzicală din țara noastră.

În panteonul culturii muzicale românești, locul lui Gherase Dendrino se aliniază, stropit cu lacrima caldă a amintirii noastre, alături de numele cele mai de seamă ale trecutului.

NICOLAE CĂLINOIU

★

Sinceritatea și probitatea în creație, a lui Gherase Dendrino, modestia și extrema pudoare de artist și de om, nedesmințita putere de a pune creionul pe hîrtie cînd ai realmente ceva de spus în plus, nu încap într-un simplu elogiu, mai ales postum.

Se emit cu atîta ușurință „judecăți de valoare" menite uneori să îngroape un artist înainte de a fi murit (la fel s-a întîmplat cu cei mai buni : Ion Vasilescu, Maria Tănase), uitîndu-se că tăcerea înseamnă uneori căutarea de a te întrece, lupta cu oroarea de a te repeta, a ceda, a face compromisuri, — atît de frumos concretizate de un celebru scriitor care spunea : „Ce păcat că nu-mi pot crește talentul pe măsură cu exigența. Aș fi cel mai mare !"

Sihăstria voită a lui Dendrino, comparabilă poate numai cu cea a unui Casals, dovedește o tărie artistică, o deliberată pudoare, o extremă autojudecare, care-l onorează și-l vor onora ca artist și ca om.

L-am prețuit și iubit mult pe Gherase Dendrino. Mai mult decît i-am arătat, mai mult decît a știut vreodată. Aveam 17 ani cînd i-am orchestrat o uvertură din cîntecele lui. La premieră, imediat după cîntarea uverturii, Teatrul a luat foc și notele au ars. Dar melodiile, alea ca atîtea altele, au rămas și vor rămîne poate multă vreme.

Mi-ar spune desigur că nu-l interesează, pentru că el le prețuia cel mai puțin, dar asta rămîne totuși ultima satisfacție a unui creator, care a investit în ele sufletul și viața lui, cu modestie, cu probitate, cu extrema îndoială și pudoare care sînt emblema de onoare a adevăratului artist.

A murit un artist. Îl plînge, alături de noi toți, iubita lui de-o viață : Muzica.

HENRY MĂLINEANU

★

Cu Gherase Dendrino dispare una din cele mai proeminente personalități ale operetei românești contemporane și ale Teatrului de Stat de Operetă, creatorul operetelor Lăsați-mă să cînt *și* Lysistrata, *foarte îndrăgite de publicul larg din țara noastră și apreciate în multe țări în care ele au fost reprezentate. Dar personalitatea lui Gherase Dendrino, nu se reduce numai la compozitorul Dendrino, care timp de peste patru decenii a dăruit cu generozitate minunate melodii de neuitat. El a fost și un valoros om de teatru, care fără să-și precupețească eforturile, asigura seară de seară în fruntea orchestrei și în-*

tregului ansamblu, spectacole de înalt nivel artistic. Prezența sa în mijlocul nostru inspira stimă și respect, tuturora le era un minunat model de competență profesională dublată de o caldă omenie și de o modestie rar întîlnită.

Am avut cinstea să fiu primul interpret al rolului Ciprian Porumbescu din opereta Lăsați-mă să cînt, *atît în țară cît și în străinătate și să asist la succesul celui care a scris cea mai frumoasă operetă românească, la triumful operetei noastre noi, care ne-a adus tuturor atîtea satisfacții.*

Pentru generațiile prezente și viitoare de slujitori ai operetei românești, Gherase Dendrino rămîne o pildă de înalt devotament artistic, un luminos exemplu de îndrumător și animator, un neuitat coleg și prieten, gata oricînd să pună mai presus interesele colectivului decît cele personale. Creația și amintirea sa vor rămîne veșnic vii printre noi și pentru cei care ne vor urma.

ION DACIAN

Cu durere în suflet, stau și privesc la acela care ne-a părăsit azi pentru totdeauna și toate amintirile despre Gherase Dendrino, cu care am fost prieten, îmi vin în minte.

Parcă-l văd dirijînd la Teatrul din dosul Poștei, în revista „Parada victoriei" unde am colaborat pentru prima oară cu el și parcă-l aud cum îmi dădea sfaturi, cu un zîmbet puțin ironic, cu un calm de nezdruncinat, dar cu bunătatea pe care numai un om superior poate s-o aibe.

De-atunci... pînă cînd viața ne-a despărțit, eu am rămas cu aceeași dragoste și stimă pentru omul de suflet, pentru omul pe care nu l-am auzit niciodată criticînd pe cineva, iar cînd l-am văzut mai rar și-n ultimul timp deloc, parcă aveam o durere în inimă știindu-l bolnav și singur...

Alături de Ion Vasilescu, Gherase Dendrino este unul din stîlpii muzicii ușoare românești.

Talentul său — fraza sa muzicală plină de melodie, noblețe și bogăție de expresie, l-au situat pe Gherase Dendrino în rîndul clasicilor genului de muzică ușoară.

Nu e nevoie să înșir acum, nici lucrările sale de mare circulație, șlagărele de odinioară — dar care dăinuiesc și azi — nici operetele sale de mare prestigiu, cu care a descrețit atîtea frunți și-a încîntat atîtea inimi.

Sînt mult prea cunoscute !

Dar prin ele — Gherase Dendrino n-a murit și veșnic el va fi prezent în rîndurile noastre și-a altora care vor veni după noi.

NICOLAE KIRCULESCU

Pentru teatrul muzical românesc, pentru viitorime Gherase Dendrino, va rămîne autorul nepieritoarelor operete Lăsați-mă să cînt *și* Lysistrata ; *pentru noi, cei care am împărțit strădaniile sale creatoare, îndoielile și bucuriile lui, el reprezintă, poate, mai mult decît autorul unor lucrări de răsunet, prezentate de noi nu numai în premieră, ci și în multe sute de spectacole, în țară și dincolo de fruntariile ei. Și anume, reprezintă îndrumătorul cu vocație, sfătuitorul în clipa îndoielii, reazemul de nădejde pe drumul spinos al artei. Căci Gherase Dendrino a fost — și, prin artiștii Operetei pe care i-a crescut, este — un îndrumător, un pedagog, un părinte al cîntăreților, al instrumentiștilor, al actorilor. Dirija spectacolele teatrului cu o exemplară autoritate profesională, este adevărat ; dar, mai presus de asta, le pregătea cu migală, rîvnă și exigență, astfel încît ele apăreau, în splendoarea lor, ca fructul înmiresmat și dulce al muncii fără preget, încălzit de harul talentului și al rarei sensibilități. Era, față de toți, un om apropiat, fără emfază, vorba-i puțină, dar fapta multă.*

Maestrului — cu majusculă subînțeleasă din rostirea plină de respect și iubire — Maestrului Gherase Dendrino, vreme de două decenii Maestrul nostru, al celor de la Operetă, care pentru noi rămîne alături, ca un părinte ce ne-a fost, nu-i putem spune cu mai multă înfiorare, decît că ne vom strădui să-i ținem vie opera, să nu-i uităm pilda și învățătura și să-i păstrăm, neștearsă, amintirea.

PETRE CODREANU

★

Ori de cîte ori intru aici, în Casa Compozitorilor, retrăiesc cu adîncă emoție amintiri dragi care timp de peste o jumătate de secol mi-au însuflețit viața cu mulți, cu foarte mulți dintre dumneavoastră, începînd cu Toto Brăiloiu cu care prin '924 am scris chiar și o revistă, urmînd apoi Ionel Vasilescu, căruia i-am fost credincios colaborator încă de la primele lui începuturi și în fine al treilea mare și neprețuit prieten, frate și colaborator mi-a fost Gherase Dendrino.

Despre valoroasa lui operă vor vorbi desigur muzicologii și compozitorii. Mie v-aș ruga să-mi permiteți să evoc doar cîteva clipe din intimitatea acestui om rar, de o cinste și corectitudine excepțională, de o imensă probitate artistică și de o prospețime sufletească așa cum nu mi-a mai fost dat să găsesc la altcineva.

Deși ne întîlnisem prima oară prin '928 la teatrul cinema Elita unde eu scriam revistele semnate Nicon iar Gherase era pianist în minuscula orchestră dirijată de Alecu Bărcănescu, adevărata noastră prietenie s-a legat abea la Teatrul de Operetă cînd mi-a propus să colaborez cu el la opereta Lăsați-mă să cînt.

Abia atunci, în acele nopți prelungite pînă dimineața, am ajuns să-l cunosc, să-l respect și să-l iubesc pe extrem de talentatul și sensibilul compozitor Gherase Dendrino. Acest artist de mare rasă, atît de frămîntat, de exigent și mereu nemulțumit de munca lui, în momentele de bogată inspirație cînd eu nu-mi puteam opri entuziasmul, mă privea uimit și parcă nu-i venea să creadă că ceea ce se petrecuse cu el era adevărat :

— Nicușor, spune-mi te rog sincer, dar cu mîna pe conștiință dacă melodia asta pe care am compus-o acum, o fi a mea, ori doamne ferește ! — mi-o fi rămas în memorie, cine știe de unde fără să-mi dau seama... Fănică vezi tu, dacă degetele astea ale mele nu sînt în stare să se joace cinstit cu cele șapte note, rămîn doar dirijor ; dar nici în ruptul capului nu-mi fur confrații, nici pe cei vii nici pe cei morți ; că nu vreau să-mi fie rușine nici aici pe pămînt și nici pe lumea ceailaltă.

Chiar și triumfalele succese ale operetelor sale Lăsați-mă să cînt *ori* Lysistrata, *Gherase, încă le privea la fiecare spectacol, parcă nedumerit și cu ochii scăldați în lacrimi, iar cînd actorii îl scoteau cu forța pe scenă și publicul îl ovaționa, Gherase mulțumea cu adînca modestie a omului care parcă ar fi cerut iertare.*

Fiindcă sub aerul lui veșnic bosumflat și ursuz, Gherase ascundea o inimă de aur și un suflet curat de copil.

NICUȘOR CONSTANTINESCU

A fost un artist înzestrat, deosebit de senzitiv, care iubind și sorbind cu nesaț viața ne-a restituit-o — socotind că este o datorie a sa — în cîntec... Muzicianul își făurise o cultură multilaterală de care era avid, dar pe care și-o ascundea ; în tot cazul, o înconjura cu multă discreție. La răstimpuri însă, această cultură eclectică, se vădea, în replicile sale laconice, pe care le lăsa să cadă, ca din întîmplare, parcă distrat.

A fost atras la început de medicină, de studii juridice. Era un desenator minunat. Dar muzica, pe care a cultivat-o mai întîi în amator, a învins. Din fericire. Avînd pregătirea pe care i-o confereau studiile sale făcute la Conservator cu Alfonso Castaldi, D. G. Chiriac, Dimitrie Dinicu, a compus în ciuda, parcă, a acestor nume ilustre, muzică ușoară ; o muzică a sa : inspirată, caldă, deosebit de melodioasă, care se adresa... inimii. Romanțele, valsurile și tangourile sale au fost îndrăgite din capul locului. Turnura melodiilor sale, simplitatea armonizărilor, le făcea recunoscute ușor.

Gherase Dendrino are meritul indiscutabil — care îl așează printre fruntașii muzicii noastre ușoare — de a se fi afirmat de timpuriu în acest domeniu, cu o remarcabilă originalitate. El a contribuit simțitor alături de Ion Vasilescu, Elly Roman, Nicolae Kirculescu, Vasile Vasilache ș.a. la impunerea creației românești, într-o vreme în care „piața" noastră muzicală era asaltată de o seamă de producții și subproducții, îndeosebi de import — creația autohtonă fiind, la rîndu-i, înrîurită de șlagărele la modă.

Personalitatea artistică a compozitorului s-a conturat progresiv în acele romanțe tangouri în care vibrează un lirism de calitate și care vădesc o anumită noblețe și un sentiment sincer.

Afirmîndu-se, în prima perioadă a activității sale creatoare, ca dirijor și compozitor, la Teatrul „Cărăbuș" al lui Constantin Tănase, Gherase Dendrino a introdus cu consecvență, în cadrul revistelor a căror conducere muzicală o asigura, melodii de Ionel Fernic, Ion Vasilescu și de ceilalți compozitori amintiți, făcînd astfel ca muzica ușoară românească să prindă în rîndurile publicului. După Eliberare, cîntecele sale au căpătat un nou conținut, inspirîndu-se de data aceasta din realitățile înconjurătoare, oglindind forța și avîntul constructiv al tineretului, al oamenilor muncii („Te cîntăm tinerețe", „Cale lungă drum de fier" etc. etc.).

Treptat, compozitorul și-a îndreptat atenția către formele mai mari ale muzicii. A scris o operetă radiofonică, muzică de film, etc. pentru ca în 1954 să dea la iveală opereta „Lăsați-mă să cînt", lucrare de intens suflu liric-dramatic, care evocă figura istorică a lui Ciprian Porumbescu, lupta sa pentru izbînda muzicii românești. Gherase Dendrino a valorificat în chip superlativ creația acestui înaintaș de seamă, prelucrînd cu o indiscutabilă măiestrie unele melodii ale lui Ciprian Porumbescu, dar creînd și teme proprii în spiritul lor. Muzica operetei „Lăsați-mă să cînt" are un stil cu totul unitar și compozitorul a reușit în chip strălucit să creeze atmosfera de epocă. Este lucrarea care s-a bucurat de un deosebit succes la noi, unde se menține și astăzi în repertoriul liric, cît și peste hotare (R.D. Germană, U.R.S.S., R.S. Cehoslovacă). Linia ascendentă a muzicii lui Gherase Dendrino atinge un punct valoric deosebit, în ceea ce privește tematica actuală și mijloacele de expresie, cu ultima sa creație de amploare — opereta „Lysistrata" pe un libret de Nicușor Constantinescu. Folosind personaje antice și uneori mitologice, parte aflate în comedia lui Aristofan, împrumutîndu-le roluri cu caracter de parodie satirică, autorii au reușit să realizeze o convingătoare pledoarie în favoarea păcii. Muzica deosebit de melodioasă, este scrisă cu mult meșteșug, în raport cu necesitățile de ordin dramaturgic ale operetei, pe temeiul, uneori, a intonațiilor arhaice cît și al celor contemporane grecești — totul la modul accesibil, expresiv și, — ceea ce este esențial — operetistic. Compozitorul nu a renunțat însă la formele mici, la cîntecul liric, sentimental, pe care l-a cultivat cu exigență. Ne gîndim la „Cînta o mandolină", la „Tangoul de demult" melodii în care aflăm intonații mai vechi, în maniera primelor sale tangouri, ca niște vechi refrene tot atîtea nostalgice amintiri din tinerețe...

A fost un compozitor de talent care și-a dus pînă la capăt un anumit stil personal de viață boemă, o boemă de artist, neorgolioasă și rezervată, discretă.

Golul pe care îl lasă dispariția lui Gherase Dendrino este resimțit dureros. Dar producția sa, fără a fi prea voluminoasă, îi asigură, mai departe, locul de cinste meritat în muzica noastră ușoară.

J. — V. PANDELESCU

★

Spirit căutător, neliniștit și sensibil, veșnic nemulțumit de sine, Gherase Dendrino, Maestru Emerit al Artei și laureat al Premiului de Stat, face parte dintre acei compozitori care, în perioada interbelică, au creat premisele unei muzici ușoare naționale, alimentată de folclor, de arta lăutarilor și de romanța românească. Concilierea dintre ritmica dansurilor moderne și intonația ce ne este proprie a fost realizată de el prin aducerea în planul întîi a melodiei de o largă cantabilitate, susținută de o lucrătură armonică simplă, niciodată însă simplistă, odată ce cursurile pe care le urmase între 1920 și 1927 la Conservatorul din București, unde îi avusese profesori pe Alfonso Castaldi, D.G. Kiriac și Dimitrie Dinicu, îi dăduseră o bună pregătire profesională.

Cu toate că ar fi avut destule resurse și pentru domeniile mai complexe ale creației muzicale, Gherase Dendrino s-a adaptat cu desăvîrșire genului ușor, pentru care a trezit simpatii, la fel cu Ion Vasilescu, în păturile largi și variate ale ascultătorilor. Nicăieri nu-i putea izbuti mai bine să-și încerce dispozițiile de creație decît în teatrul de revistă, în care a și debutat în 1932, ca dirijor și compozitor al Teatrului „Cărăbuș" din București. Colaborarea sa cu compania lui Constantin Tănase, care avea să dureze pînă în 1946, i-a definit apoi în chip hotărît natura și limitele talentului : melodia unduioasă, cu conținut afectiv, capacitatea de a transfigura folclorul lăutăresc și de a-i conferi o amprentă la zi, antrenantă și dansantă, apropierea de stilul operetistic, de cîntecul solistic și de ansamblul cu funcții precise în dramaturgia de spectacol.

Afinitatea aceasta cu opereta, care avea să se pronunțe de timpuriu, în piesele de amplă difuzare ale compozitorului, unele din ele concepute în ritmul de vals — ca *Mai spune-mi că nu m-ai uitat* (1934), *În vals ne-am întîlnit* (1936), *Să nu ne despărțim* (1941), *Cînd trandafirii înfloreau* (1950) — aveau să facă din el, la vîrsta deplinei maturități și în posesia unei experiențe de teatru bogate, creatorul operetei românești moderne.

Înainte însă, Gherase Dendrino, mereu exigent cu sine, avea să-și aducă contribuția la dezvoltarea și diversificarea conținutului muzical al teatrului de revistă românesc.

Tonul său inedit în numeroasele cîntece şi cuplete pe care le-a compus pentru trupa lui Tănase, scriitura corală mai artistică decît în teatrul de revistă anterior din finalurile spectacolelor şi, nu în ultimul rînd, precizia, acurateţea, nuanţarea expresiei impuse de el interpreţilor au însemnat un evident pas înainte pentru aspectul muzical al genului revuistic şi au obligat publicul la o urmărire mai atentă a melodiilor. A găsit şi o formulă personală de orchestrare pentru teatrul de revistă, făcînd un cadru mai amplu şi mai eficient prezentării cîntecelor, cărora le-a asigurat, prin valoarea instrumentaţiei, o mai mare autonomie în economia spectacolelor. Lucrul acesta era cu atît mai binevenit, cu cît Dendrino a fost acela care, la îndemnul lui Constantin Tănase, a reintrodus în teatrul de revistă melodiile folclorice, compunînd el însuşi piese cu colorit popular. La Teatrul Alhambra (1946—1949) şi la Teatrul de estradă din Bucureşti (1949—1950), unde a activat în aceeaşi dublă calitate de dirijor şi compozitor, el a continuat şi a dezvoltat aceeaşi atitudine de artist-cetăţean faţă de materialul muzical şi interpretarea lui. Din acea perioadă datează unul din cele mai frumoase cîntece ale sale, *Cale lungă, drum de fier* (1948), de o plastică melodică proprie, plină de savoare.

O nouă etapă în arta şi activitatea lui Gherase Dendrino a însemnat venirea lui, în 1950, ca prim-dirijor la Teatrul de operetă din Bucureşti. Contactul permanent cu această expresie mai bogată şi oferind mai multe posibilităţi de afirmare fanteziei sale creatoare l-a incitat la compunerea celor două mari operete : *Lăsaţi-mă să cînt* (1953) şi *Lysistrata* (1960). Bogăţia lor artistică se datorează faptului că Dendrino nu era nevoit să-şi adapteze limbajul muzical naturii deosebite de genul revuistic a operetei, o dată ce în revistă, însăşi, el introdusese tiparele operetistice ale scenelor de ansamblu, ale dansurilor şi intermezzilor orchestrali.

Succesul mai mare al primei sale operete se explică prin subiectul generos — evocarea figurii lui Ciprian Porumbescu —, ca şi prin folosirea unor citate muzicale din creaţia compozitorului bucovinean. Gherase Dendrino s-a ridicat de astă dată la nivelul marilor operete vieneze, adăugînd însă o notă în plus, de intensitate şi veridicitate dramatică în conţinutul muzicii, împreună cu o mireasmă de epocă neafectînd contemporaneitatea limbajului folosit. Compozitorul şi-a captivat de astă dată publicul cu o muzică incisivă — în limitele genului, firește —, dînd romanţei (în *Sărmane lăutar pribeag)* o accepţiune mai profundă şi exprimînd emoţii mai durabile, asemenea liedului.

Genul temperamental al lui Gherase Dendrino a fost cîntecul liric, construit cu preocuparea pînă la pedanterie a formei şi ţesăturii armonice, fără ca ele să devină vreodată un automatism în creaţia sa. A fost, însă, peste toate un poet al muzicii, a cărui ultimă confesiune este *Tangoul de demult* (1964). Melodia aceasta pare o stampă de epocă, evocarea celui de al patrulea deceniu, aşadar a perioadei cînd compozitorul debutase în muzica uşoară şi se impusese printre maeştrii ei încă de la primele lui cîntece. Fără dramatism şi lament, el a evocat cu o fină melancolie, ce-i era de altfel proprie, umbrele unui timp dus, în forma tangoului uşor desuet.

Gherase Dendrino rămîne prin tot ce a creat un clasic al genului uşor şi al operetei româneşti, muzica lui definind, epigramatic aproape, o etapă a evoluţiei unei arte minore, poate, dar reprezentată la noi, ca şi în altă parte, de artişti majori prin sinceritatea expresiei, seriozitatea profesională şi ataşamentul de simţăminte simple, adevărate, ale oamenilor.

GEORGE SBÂRCEA

Structuri muzicale bivalente în „Triplu concert, pentru vioară, violoncel, pian și orchestră" de Paul Constantinescu

DE ANCA MANU ȘI DAN BUCIU

Triplu Concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră de Paul Constantinescu a fost terminat în luna ianuarie, 1963 — anul morții compozitorului. El ocupă fără îndoială o poziție specială în ansamblul creației lui Paul Constantinescu, atît prin interesul materialului sondat, prin forța introspecției acestuia, cît și prin măiestria fără precedent a înfăptuirii artistice.

Lucrarea concentrează, într-o modalitate superioară, esențializată, cuceririle cele mai valoroase ale creației anterioare a compozitorului, sintetizînd elementele sale de inspirație și formație : clasice, populare și bizantine — într-o lucrare pe deplin stabilă și unitară. Această unitate, rezultată din economia și eficiența limbajului, cît și din consecvența și originalitatea procedeelor de construcție, traduce sfera profundă a preocupărilor lui Paul Constantinescu, starea psihică zbuciumată din ajunul prematurei sale dispariții.

Cele trei părți ale Concertului sînt, din punct de vedere formal, clasice : I — *Sonată*, II — *Lied*, III — *Rondo-sonată ;* sensul desfășurării lor, sub semnul acelorași preocupări și al procedeelor omogene de construcție, dă lucrării forța și unitatea unui monobloc. Un aspect interesant, esențial și inedit, prin consecvența pe parcursul întregului concert, îl constituie construirea edificiului sonor pe baza desfășurării a trei filoane principale, conduse în permanență prin asocierea lor cursivă ; modalismul, scara hexatonală și totalul cromatic. Din proporțiile acestor asocieri în principal, și ținînd cont de proveniența și apartenența sistemului cromatic și hexatonal la creația cultă, iar a celui modal la creația populară și la tradiția bizantină, se conturează profilul specific al fiecărei părți :

Partea I-a *(Sonata) :* clasic — popular

Partea a II-a *(Lied) :* bizantin (psaltic) — popular

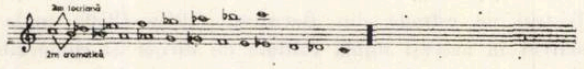
Partea a III-a *(Rondo-Sonată) :* popular — clasic.

Procedeul asocierii sistemelor sonore menționate este bivalent : această asociere se produce succesiv și simultan, de unde complexitatea țesăturii și eficiența deplină a procedeului.

PARTEA I

Expoziția

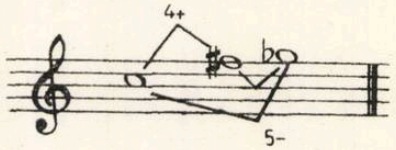
Scurta secțiune introductivă, *pesante,* este construită pe baza unui schelet modal locric, impunînd scara dominantă specifică celei dintîi părți prin : angajarea pentacordului de bază al locrianului (care imprimă etosul unei instabilități interogative — pag. 3, măs. 1—3) * cît și prin figurarea la pian a acordului micșorat locrian (pag. 4. măs. 2). Acest debut prilejuiește și prima confruntare de scări (suprapuse prin bivalența secundei mici, locriană și cromatică în același timp).



Tema introducerii (pian) este flancată de corzi prin acorduri — și respectiv — o linie melodică construită într-un mod de *do* în aspect cromatic. Pregătirea temei I se face printr-o figurație a modului locrian în canon la trei șaisprezecimi (instrumente soliste pag. 4, măs. 6).

Tema I este construită în *do* locrian, cu treapta a 3-a mobilă. Capul temei

prezintă bivalența intervalului de secundă (secundă mare și secundă mică), fapt care va genera, în punte și dezvoltare, structura modală, avînd la bază secunda mare (hexatonalul) și pe cea cromatică (secunda mică). Climatul expunerii acestei teme este pur modal, dar secțiunea complementară aduce elemente ale unui viitor mod (lidianul) prin tratarea bivalentă a cvartei și cvintei în aspectul lor lidian și respectiv locrian (procedee : enarmonizarea și asocierea preferențială a sunetelor figurației pianului).



În continuare, tema punții aduce modulația propriu-zisă și anihilarea definitivă a locrianului prin: sprijinul pe cvartă mărită (anticiparea cvartei lidiene), acordul de septimă mare pe tonici pasagere (pag. 8, măs. 1), apariția eliptică a locricului supusă unei presiuni de linii cromatice contrarii. Momentul transpozitoriu este facilitat de o structură acordică hexatonală (pe plan orizontal desfășurîndu-se linii cromatice). Sinteza procedeului se traduce prin rezolvarea pasajului în acordul bitonal *sol — do — mi — fa — la — re bemol.*

Tema a II-a apare ca o componentă îmbogățită expresiv, căci ea suprapune două structuri diferite : principal modală (lidianul deja anticipat) și cromatică, ceea ce întărește încadrarea lucrării în-

*) Exemplele vor fi urmărite după partitura tipărită de Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S. România, București 1965.

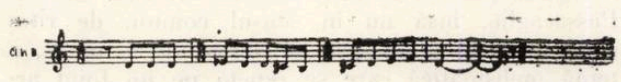
în-un perimetru bivalent clasic-popular. Dezvoltarea materialului favorizează coexistența, de o încărcătură expresivă specială, a cvartei lidiene și cvintei locrice (pag. 13, măs. 7).

Dezvoltarea prelucrează prin procedee clasice, frînturi și variante ale temelor, pierzîndu-și caracterul modal în favoarea asocierii cromatic-hexatonale a materialului. Aici domină elementele riguroase ale primei teme, dar pentru rațiuni de echilibru, ascensiunea dinamică se produce în baza elementelor Temei a II-a (lidiană). În secțiunea *dezvoltării, sistemul cromatic se impune prin* alunecări cromatice de acorduri (pag. 15, măs. 2), melisme cromatice (pag. 17), lungi figurații cromatice (pag. 16), linii cromatice desfășurate (pag. 17), transpuneri cromatice ale modurilor. În același timp, sistemul hexatonal se impune atît sub forma sa completă, cît și incompletă (derivînd din tronsonul inițial al lidianului). El poate fi dispus în scări verticale (pag. 7, măs. 17) sau orizontale (pag. 18, pag. 20), figurații hexatonale, acorduri complete sau incipiente hexatonale în ambele transpoziții (pag. 23, măs. 1). Poate fi generat, după cum aminteam deja, prin reducerea lidianului la tetracordul de bază (pag. 29, pag. 30) și prin transpunerea acestui tetracord. Asocierea celor două sisteme, hexatonal și cromatic, se va produce prin simultaneitate sau succesiune. De remarcat că interdependența sistemelor este funcțională și permanentă. O altă observație este legată de bivalența *tematism-atematism,* subtil realizată pe parcursul întregii lucrări. Deși temele sînt delimitate (în ciuda tendinței lor de evadare din propriul sistem sonor) și își păstrează personalitatea în bună parte, este interesantă tendința lor de modificare, iar apoi diluare, pînă la desființarea personalității, prin diverse procedee. Un astfel de moment apare și în partea I-a, în preajma dezvoltării, prin transformarea intervalului caracteristic a Temei a II-a și emanciparea noului interval prin variere, secvențare, figurație (pag. 13, măs. 7—13).

PARTEA a II-a

Este un *Lied* simplu, încadrat într-un perimetru de expresie bizantin-popular.

Tema *secțiunii A* se prezintă ea însăși cu potențe bivalente : construirea ei sub forma unei monodii neacompaniate în ftoraua Hisar pe sunetul *do,* într-un mers melismatic de valori ritmice egale



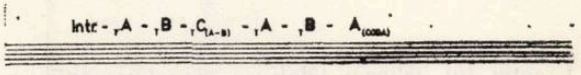
pledează pentru considerarea ei ca fiind inspirată din muzica psaltică bizantină, dar plasarea aceluiași mod în bocetele și doinele populare, metrica tipică (4—5—4) și logica populară a *Codei* — o apropie de temele de inspirație folclorică. Tema complementară își asumă sensul detronării modului printr-o structură polifonică în canon de tip psaltic, fiind diatonică, modulatorie, isonată în raport de schimbarea tetracordurilor (pag. 37). Deosebit de sugestivă devine, ca urmare a acestui proces, reexpunerea temei inițiale în scara hexatonală și alunecarea cromatică a pachetului de corzi (pag. 39, măs. 1), la baza reluării structurii polifonice. A treia expunere a temei, în acorduri placate este fragmentată de violentarea prin expansiunea intervalică și ritmică neașteptată a temei complementare.

Secțiunea B. repartizează isonul partidei de suflători, care imprimă caracterul psaltic prin succesiunea egală de cvinte și secunde paralele (la flauți și respectiv clarineți — pag. 40, măs. 8). *Tema secțiunii reprezintă o melismă cromatică* într-un ambitus extrem de redus, compensat de lungimea neobișnuită a temei. Reexpunerea ei variată și dinamizată ritmic și prin sublinierea microstructurii cromatice, pregătește revenirea secțiunii *A.* în *do diez,* deci o revenire global cromatică față de secțiunea *A.* cu centrul pe *do.*

Secțiunea A. 1. readuce tema în *stretto,* între instrumentele soliste, consumîndu-se ultimele posibilități ale temei. Pianul poartă alunecări cromatice de acorduri și se stabilește pe acordul placat bitonal *(fa — la — do— mi— si — sol — si — re),* bifurcînd fără răspuns relativa stabilitate tonală a acestei părți. Aspectul *tematism-atematism,* remarcat și în prima parte, își găsește ilustrarea și aici, mai elocvent, în fragmentarea și melismarea excesivă a temei (a doua expunere, *A 1)* de maniera pierderii elementelor ei de reper). Procedeul derivă din structura intimă a temei, predispusă melismatic spre autoanulare.

PARTEA a III-a

Rondo-ul Sonată de aici se plasează într-un perimetru expresiv popular-clasic. Forma *Rondo* presupune succesiunea secțiunilor *A, B* și *C,* asimilabilă succesiunii populare vers-strofă în melodie iar pregătirea fiecărei secțiuni printr-un moment „toccat" urmat de expunerea temelor cu caracter preponderent vocal, sugerează dialogul taraf-solist al muzicii populare.



În sfîrșit, în sprijinul aparteneței arătate, pledează și alternarea succesiunilor cu caracter modal stabil cu cele oscilante modal. Există o simetrie modală a concertului care face ca *Rondo*-ul să debuteze, ca și prima parte, printr-o secțiune introductivă în locrian, prezentă aici sub forma unei cadențe improvizatorice instrumentale, modul fiind fixat de descendența în arc de octavă enarmonizată a două cvinte micșorate și întărit prin dubla expunere a frazei. Tema secțiunii introductive este în același locrian cu terța mobilă, care creează oscilația *major-minor* (caracteristică atît scriiturii tradiționale cît și celei populare). Suprapunerea de scări hexatonale și cromatice (complete sau incomplete) reconfirmă mixajul discutat în primele două părți ale lucrării. *A*-ul asociază modul lidian pur (cu tronsonul de bază derivat din hexatonal) unei structuri cromatice (pag. 50, măs. 5). Această deducere a lidianului din elementele

hexatonale prelucrate anterior, în sensul învestirii hexatonale cu un caracter tranzitoriu, iar a lidianului cu un caracter stabil, duce la o bivalență rezolvată tematic. Tema punții actualizează și impune intervalul de terță caracteristic secțiunii *B*. Complementar expresiei din *A*, *B*-ul respiră permanent în oscilația *major-minor* a terței, cu un caracter de *lamento* (bocet), avînd la bază o structură cromatică. Puntea către *C* confruntă elemente ale *B*-ului cu scări hexatonale și scări cromatice suitoare. *C*-ul — este o dezvoltare de factură clasică cu elemente din *A* și *B*, tratate în egală măsură și convertite în sistemul hexatonal și cromatic. În revenire, secțiunile *A* și *B* nu aduc elemente melodice noi, cu excepția *Codei*, construită din elemente ale *A*-ului, lidiene, susținute puternic de canonul impunător al cvartei lidiene.

Urmărirea în mod special a împletirii filoanelor amintite prezintă după părerea noastră unele particularități ale unor tipuri de ritmuri demne de menționat.

1) *Ritmica instrumentală ;* pe verticală, împletirea permanentă a scărilor modale, hexatonală și cromatică, investite fiecare cu o ritmică particulară, de moment, creează o suprapunere de ritmuri bine distincte și echilibrate instrumental. O observație specială se poate face în partea a II-a, unde temele sînt expuse și dezvoltate în *A*, de instrumente soliste și de suflători (stratul dinamic al părții fiind monodic sau polifonic), în timp ce corzile orchestrei păstrează isonul (stratul static). *A*-ul prezintă o inversare a rolurilor.

2) *Ritmică „modală"*, descifrabilă în partea a III-a a concertului, impunînd succesiunea : Introducere — *A* — *B* — *C (A, B)* — *A* — *B* — *A (Coda)*. Fiecărei secțiuni îi este afectată o temă proprie, construită într-o scară modală diferită, alternanța temelor resimțindu-se *ritmic*, cu atît mai mult cu cît ritmul particular al temelor este foarte diferit.

3) *Ritmul tematic.* Caracterul temelor este gîndit bivalent, temele conținînd virtual posibilități ritmice complexe. Spre exemplu : prima expunere a temei 2 din partea I-a, în valori egale de optimi, *meno mosso*, menține lucrarea în cadrul unei ritmici clasice. De asemenea, tema I-a din partea I-a, cu o ritmică neoclasică (optimi și șaisprezecimi) se prezintă într-o structură echilibrată. Prelucrarea lor în dezvoltare (în cadrul mișcării *con motto*, prin secventarea celulelor ritmice primare (fără a le modifica), dau ritmului certe valențe de joc popular. O observație similară se poate face și în cazul secțiunii *A*, partea a II-a, a cărei metrică (4—5—4) în prima expunere o situează în cadrul ritmului de expresie al cîntecului popular, iar reexpunerea ei în întregime în 4, îi subliniază caracterul psaltic.

O privire de ansamblu asupra *Triplului Concert* de Paul Constantinescu, deslușește construcția impresionantă a acestei lucrări, al cărui sens filozofic se percepe o dată cu finalul lucrării. Analiza atentă a acesteia, explică construcția ei prin îmbogățirea rațională progresivă a expresiei, printr-o subtilă și multilaterală adăugare de elemente, devenite apoi constitutive în desfășurarea ideică a piesei. Considerăm că *Triplul Concert* se situează la răscrucea unui salt calitativ cu totul remarcabil al lui Paul Constantinescu către creația abstractă de cea mai bună calitate, implicînd sinteze de largi suprafețe, continuare de drum pe care, din păcate, nu ne-o putem decît închipui.

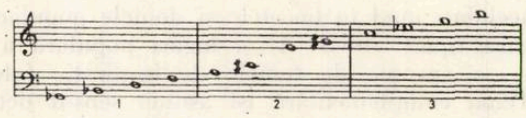
„Evenimente 1907" de Tiberiu Olah

DE GH. P. ANGELESCU

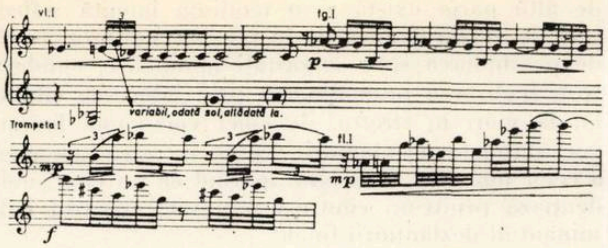
Creația lui Tiberiu Olah se caracterizează prin diversitatea genurilor abordate. Literatura, sculptura, dar și evenimentul desprins din matricea istoriei îi oferă subiecte de meditație, decantate apoi în cromatica imaginilor sonore. După ciclul pieselor închinate memoriei marelui sculptor Constantin Brâncuși, lucrarea *Invocație* se relevă ca o continuare a ideilor afirmate anterior. Este vorba de incursiunea compozitorului în trecutul neamului românesc, folosind ca puncte de reper sintezele geniului sculpturii moderne, Brâncuși și continuată în basorelieful modal dedicat sîngerosului an, 1907. Lucrarea *Evenimente 1907* a cărei primă audiție a avut loc într-unul din concertele din decembrie, 1972, ale Simfonicului Radioteleviziunii, concert dirijat de Ion Baciu, este compusă din cinci părți corespunzătoare celor cinci evenimente, perfect sudate în ambianța unui flux sonor coerent. Tiberiu Olah își propune să dezvolte, prin *Evenimente 1907* ideile modale oglindite, în stadiu primar, în muzica scrisă cu ani în urmă pentru filmul „Răscoala".

Precum afirmam mai sus, întreaga lucrare reprezintă un flux armonic, coerent, mișcarea izvorînd dintr-un ritm lent care se precipită pînă la dinamismul culminației finale.

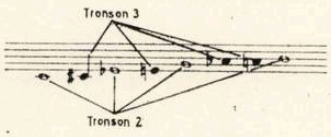
Prima parte, subintitulată *Pămînturile* este o Passacaglie, însă nu în sensul comun, de ritm clasic ternar, cu pulsația sa cunoscută ci invers, o temă melismatică care se repetă pe un fond armonic lent.



Din aceste trei tronsoane se formează moduri care nu se transpun niciodată pe alte trepte, sub nici o formă, în decursul întregii lucrări.

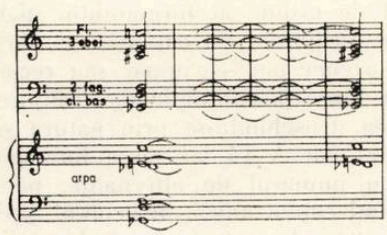


Melodia temei următoare e bazată pe suprapunerea tronsonului 2 + 3, care generează acest acord :



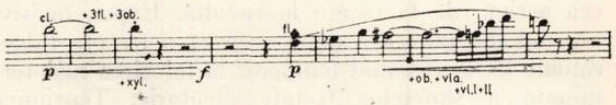
Celelalte patru sunete din tronsonul 1 formează baza armonică, fondul armonic pe care se mişcă primele două variaţiuni. Acest principiu este păstrat în desfăşurarea următoare şi în celelalte variaţiuni, cu deosebirea că celelalte două tronsoane apar tot mai frecvent în acest fond armonic, fond ce reprezintă prin esenţa sa o altă evoluţie de timp decît cea a temei (temă care în forma ei apare ca o accelerare de la unităţi de timp lent la unităţi de timp mişcate).

În ultima variaţie cele trei tronsoane se întîlnesc şi formează trecerea la *evenimentul 2, Vestitorii,* constituind o variaţiune pe un acord. Acesta izvorăşte logic din fluxul anterior şi este tratat prin diferite culori orchestrale, ritmuri. Procedeul cel mai tipic este eliminarea unor note din acord şi crearea unor „zone preferenţiale" prin „hiatusuri" ca, de exemplu, în acest extras :

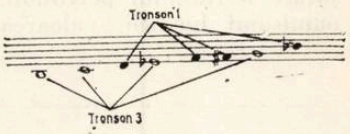


Apare astfel conturată o imagine de reverie nocturnă, o construcţie fixă, luminată noaptea din diferite unghiuri, amplificată de scînteierea culorilor, micşorată prin stingerea lor. Din acest acord se naşte *evenimentul 3,* de fapt o melodie întreruptă, intitulată *Singele* care continuă „rudimente" ale acordului precedent.

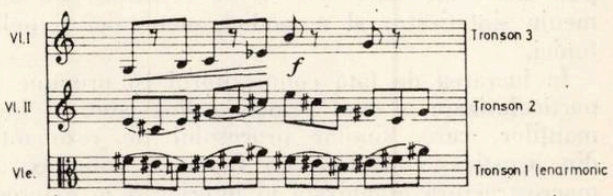
Registrul acut constituie decorul în care se suprapun diverse frînturi melodice cu inflexiuni dramatice, întretăiate de pauze şi de fragmente din acest acord :



Întruchipate sub forma unor exclamaţii bazate pe modul derivat din combinaţia tronsonului unu cu trei, alcătuiesc următorul şir integral :



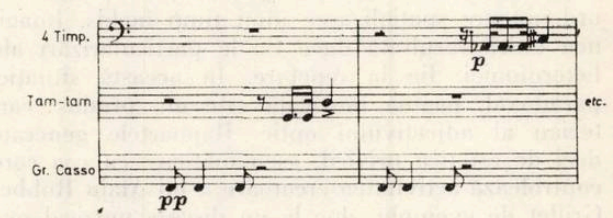
Evenimentul IV — Continuo subintitulat *Flăcări* este primul în care pulsaţia de triolete, prefigurată deja în *evenimentul II* (dar intercalată cu pauze, deci discontinuu) apare ca element motoric şi consecvent. El se constituie melodic pe cele trei tronsoane care apar treptat şi se suprapun prin ciocniri violente, ca rezultante contrapunctice, cu scopul de a sugera încleştări dramatice. De exemplu măsura a 14-a :



Prin apariţia treptată a diferitelor grupe instrumentale se ajunge la o creştere dinamică din care ţîşneşte, ca dintr-o unică respiraţie finalul — focul — realizat ca o variaţiune pe un ritm şi acord.

Ritmul din ce în ce mai diabolic are aspectul unor stihii dezlănţuite de o forţă primară. Compozitorul extrage din secvenţele dinamice ale jocurilor populare elemente pe care le tratează *asonic.*

Mişcarea formată din opt măsuri :



descoperă prefigurate ritmic şi intonaţiile citatului de mai tîrziu, dinamizîndu-se în cele treisprezece variaţiuni pînă la un punct culminant apropiat de paroxism. Acest ritm expus de trei solişti din compartimentul percuţiei cere o mare virtuozitate instrumentală. În acest eveniment revolta a cuprins

ca un adevărat cataclism natural întreaga masă orchestrală. Compozitorul însuşi mărturiseşte că partea finală îi respectă cu mare fidelitate intenţia de a da relief sonor trecerii de la starea pasivă la cea activă, de la tăcere la revoltă. Expus incisiv, acordul din partea a doua creează o trecere fulgerătoare de la sistemul temperat la folosirea nedeterminată a sunetelor tratate aleatoric. Tensiunea maximă este atinsă tocmai prin trecerea fulgerătoare a acordului încărcat de o forţă ce depăşeşte sistemul temperat, folosirea spectrelor generate de principii aleatorice fiind imprimată de necesitatea păstrării unor rigori ritmice. Vertiginoasa desfăşurare a ritmului percutant, variat, subliniază dinamismul lucrării, valoarea ei mobilizatoare. Pe de altă parte există şi o tendinţă latentă reflectată de aluzia ritmică de la început (măsura 5—8) de deschiderea spre sonorităţi luminoase, conduse spre realizarea intonaţională prin aducerea citatului la viori în *stretto*, de cinci voci, apoi la opt voci intonate de alămuri. Astfel, intrarea canonică a celor opt voci în *stretto* apărînd ca un citat, evidenţiază printr-un contrast puternic, spectrul culminant al dezlănţuirii finale.

Lucrarea *Evenimente 1907* de Tiberiu Olah, desprinzînd de pe retina istoriei neamului nostru unul din cele mai tragice momente ale destinului său, adaugă o nouă interpretare şirului de opere care l-au ilustrat de-a lungul anilor.

„Formanţi" de Ştefan Niculescu

DE ANTON DOGARU

Recentele lucrări de Ştefan Niculescu „Eteromorfie", „Formanţi" şi „Aforisme" sînt concretizarea unor căutări în planul structurilor muzicale, supuse conceputului heterofonic. La fel ca sfera modalismului care înglobează în sine tonalismul şi atonalismul, acestea nefiind decît nişte cazuri particulare ale sale, heterofonia constituie un domeniu sintetizator al monodiei, omofoniei şi polifoniei.

În lucrarea de faţă compozitorul îşi propune o particularizare a unui principiu lingvistic, al formanţilor, care, similar procesului de rezonanţă din acustică, constituie un fenomen complex, o macrostructură organizată în interior şi în exterior după aceleaşi raporturi formale. Pentru punerea în pagină a acestor principii de structuri şi forme compozitorul parcurge etapele logice ale unei construcţii arhitecturale. Inducţia implică aici obiectul heterofonic, deducţia deschide drumul raţionamentului logic, cu coerenţa, rigoarea şi verbul său. Disciplina matematică intervine apoi sub o formă cantitativă, mai puţin calitativă : maximizarea sau minimizarea cazurilor precedente. Procesul construcţiei este produsul cooperaţiei abstracte înainte de a se finaliza în concret.

În intimitatea tematică specifică mi se pare coordonatoare spaţializarea unui timp închis. Imaginea unică rezultată duce fie la particularizări ale heterofoniei, fie la repetare. În această situaţie, paradoxal, pagina muzicală este un produs cartezian al adjectivului optic. Rapoartele generate deci de estetica privirii, asemănătoare cu cea care controlează activitatea creatoare a lui Alain Robbe-Grillet de exemplu, duc la un discurs muzical pur şi simplu, nemiscibil dialectic. Existenţele comunicate printr-o maximă conjugare eterofonică îmi sugerează o a treia dimensiune şi anume conjugarea, cu un rol asemănător mişcării, din pictura lui Albright, cinetismul reducîndu-se la transmutaţie. Întrepătrunderea formei cu conjugarea heterofonică este astfel asimptotică şi pe abcisă şi pe ordonată în planul cadranelor celor 14 formanţi ai lucrării.

Formaţia orchestrală minimă este alcătuită din 17 coarde soliste. În planul timbral, heterofonia generează o augmentare proporţională sau liberă a rezultantei sonore, în funcţie de necesităţile interpretative, instrumentele ce colaborează la această augmentare preluînd vocile iniţiale ale partiturii şi adoptîndu-le continuu sau discontinuu pe baza urmăririi exacte a efectului sonor. În felul acesta şi timbrul rezultant poate avea noduri şi ventre heterofonice, coardele constituind însă modelul sonor de bază.

Lectura succesivă şi neîntreruptă a celor 14 formanţi constitutivi, sudează o dramaturgie deschisă. Ordinea formanţilor este condiţionată de structura tensională a fiecărui formant în parte. În principiu, numărul de ordine al formantului, par sau impar, impune alcătuirea de cupluri de formanţi, cuplu cu partener par — impar sau recurent, impar-par. Ca atare posibilităţile de alcătuire a cuplurilor, acestea deosebindu-se prin natura şi ordinea partenerilor, sînt A 14 iar piesa întreagă este augmentată cu numărul de alternanţe, par-impar, în cadrul unui cuplu, adică, în general, posibilităţile de prezentare dramaturgică, ale lucrării, sînt P_2. A 14. În afară de structura de cupluri, ţinînd seamă că formanţii 13 şi 14 sînt diferiţi de ceilalţi, ca alcătuire intimă, dar asemănătoari între ei, pot fi consideraţi ca independenţi şi deci pot constitui cupluri cu un partener nul adică, spre exemplu, e posibilă şi ordinea următoare :

2 — 1/11 — 12/13/5 — 6/10 — 9/14/8 — 7/3 — 4

Paleta coloristică atît de amplă a corzilor este folosită pe deplin în cele mai variate ipostaze singulare sau rezultante. O enumerare sumară a modurilor de atac utilizate este elocventă în acest sens : arco normale — gliss. continuo al 2.2, non gliss., arco pont., arco pont. — vibrato sempre, grand détaché, arco tasto — arco pont. — arco tasto — arco pont. etc..., pizz. gliss., pizz. non

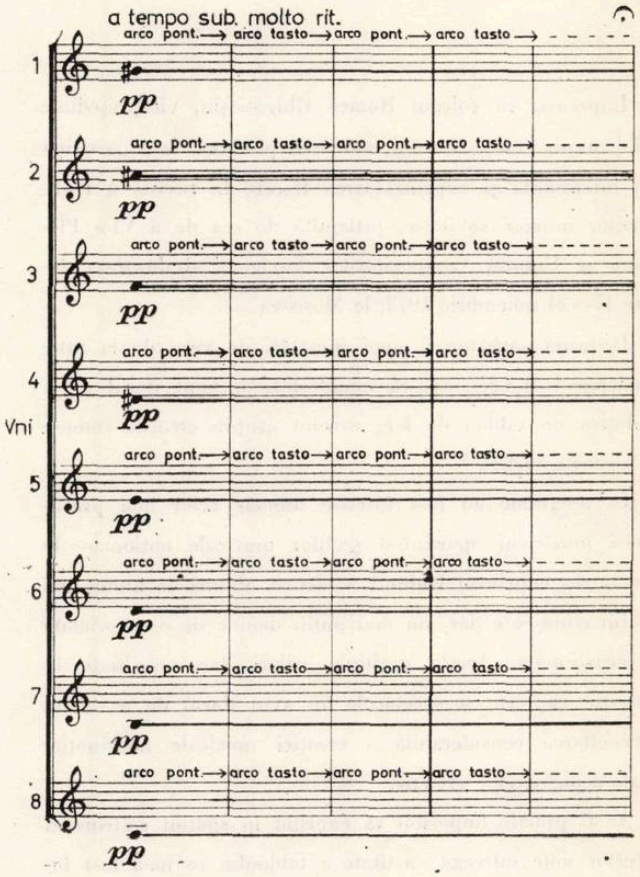
gliss., pizz. non gliss. şi gliss. continuo senza arco, arco normale stacc., arco pont. legato ΠΠ , V ad lib., pizz. legno, pizz. vibr., L.B. sempre, pizz. gliss. molto, arco normale ricochet, arco pont. battuto, arco tasto battuto, spicc, gliss. trem.

Nuanţele sînt de asemenea raportate la principiul heterofonic de bază, putem avea astfel un p monodic, un p omofonic, un p polifonic sau un p heterofonic. Dinamica nuanţelor este cea mai legată de heterofonia înălţimilor. Densitatea înălţimilor este în raport direct sau invers proporţional cu dinamica nuanţelor.

În funcţie de aceşti parametri, de corelarea lor, se realizează cele mai diferite poziţii izotopice tensionale, antipodice chiar, între un formant şi celălalt putîndu-se percepe un salt de senzaţie de la hazardul maxim din „Pictura nr. 12" a lui Pollock, spre exemplu, la expresionismul liniştit din „Substanţa Capetiană" a lui Mathieu sau chiar la severitatea caligrafică din „Sassrom" de Rothko.

Lirismul monodic al formanţilor este destul de ascuns şi aici mi se pare a se concretiza cunoscutul sentiment de veselie balcanică, de expresie cubistă, rectangulară în cazul de faţă. Este încercarea cea mai grea pe care o are de trecut dirijorul în interpretarea lucrării şi anume alegerea acestui lirism rectangular, densitatea lui procentuală în ansamblul piesei. De asemenea, realizarea dramaturgiei deschise stă sub semnul relativismului tempoului, unitatea de bază fiind secunda cu o toleranţă de $\pm 10\%$, valorile unitare fiind • şi •—, prima concretizînd o valoare cît se poate de scurtă iar a doua o valoare proporţională cu lungimea barei ce indică ordonata punctului melodic, în sistemul de bare verticale pentru măsuri şi pentru submultiplii acestora, timpii, bare cu rol de axe carteziene. Suspensiile discursului heterofonic sau anumite particularităţi sînt notate loco, în secunde.

În numeroase puncte ale lucrării lui Ştefan Niculescu sînt create stări folclorice făţişe, rod al unei bogate experienţe de observator şi filtru atent al potenţialului creaţiei noastre folclorice. Personal apreciez tînguirea melancolică densă, din formatul al III-lea, extrem de sugestivă şi relaxantă în suma algebrică de tensiuni a lucrării, favorabilă variabilelor concentrate, de valoare absolută maximă :



Pe linia unei definiri plină de potenţiale conglomerate, apreciabilă în planul valorilor de cea mai elevată intensitate, lucrarea „Formanţi" a lui Ştefan Niculescu marchează afirmarea şi consolidarea unei metode expresive cu valenţe de eficienţă maximă.

Cea de a VI-a Plenară a Uniunii compozitorilor sovietici

DE LAURENȚIU PROFETA

Împreună cu colegul Romeo Ghircoiașiu, vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor, am avut plăcerea de a participa la interesanta și cuprinzătoarea trecere în revistă a realizărilor muzicii sovietice, prilejuită de cea de a VI-a Plenară a Uniunii Compozitorilor Sovietici, desfășurată între 17—24 noiembrie 1972, la Moscova.

Dedicată sărbătoririi unei jumătăți de veac de la întemeierea U.R.S.S., această manifestare a avut darul de a înfățișa un tablou de larg orizont asupra creației compozitorilor sovietici.

În programe au fost înscrise numele celor mai prestigioși muzicieni aparținînd școlilor muzicale naționale de pe întreg cuprinsul Uniunii Sovietice, alături de nume mai puțin cunoscute dar, nu mai puțin demne de o notorietate internațională. Aceste multiple valori, înmănunchiate în audiții, concerte și spectacole au avut darul de a ilustra dezvoltarea considerabilă a creației muzicale multinaționale a popoarelor sovietice.

Ar fi practic imposibil să cuprind în spațiul restrîns al acestor note întreaga vastitate a tabloului ce ne-a fost înfățișat la această plenară ; voi încerca să mă rezum la cîteva idei ce mi-au apărut ca fiind semnificative.

În primul rînd s-a impus ca o trăsătură dominantă, indiferent de gen sau factură stilistică, mesajul umanist al muzicii sovietice contemporane, puternica sa ancorare în viața popoarelor sovietice.

O altă trăsătură aș rezuma-o astfel : tinerețea maeștrilor și măestria tinerilor. M-a impresionat în mod deosebit vigoarea și tinerețea creatoare a simfoniei nr. 15 de Dmitrie Sostakovici ca și a Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră scris și interpretat cu bravură de Tikhon Hrennikov. Tinerețea acestor maeștri, reprezentanți ai unei prestigioase generații de compozitori sovietici, se îmbină fericit cu măiestria unor tineri de autentică vibrație creatoare. Astfel ne-au apărut lucrările unor compozitori ca Slonimski (Leningrad), Skorik (Ucraina), Dambis (Letonia), Aristakerian (Armenia).

O altă trăsătură caracteristică celor mai multe din lucrările audiate : profesionalism elevat și maturitate componistică, și este semnificativ și elocvent faptul că alături de lucrări aparținînd școlilor de mare tradiție ca cele rusă sau ucraineană, am putut audia opere de autentică măiestrie reprezentînd arta unor popoare la care cu cinci decenii în urmă nici nu se putea vorbi de profesionalism propriu zis, de creație cultă, de instituții muzicale etc. Este aceasta o dovadă convingătoare a promovării culturilor naționale, a dezvoltării multilaterale a trăsăturilor proprii spiritualității fiecăruia din popoarele Uniunii Sovietice.

Concertele și audițiile ne-au prilejuit cunoașterea unor noi și valoroase lucrări ale unor compozitori de prestigiu ca Mirzoian, Țințadze, Espai, Kara-Karaev.

Am avut plăcuta surpriză de a asculta lucrările unor personalități componistice pe deplin concurate de care mărturisesc că știam prea puțin pînă la această Plenară. Printre acești compozitori de autentică măiestrie voi aminti pe Holminov, (Moscova) cu cele două opere într-un act inspirate de nuvele de Gogol, Kanceli (Gruzia) cu Simfonia a II-a, Korganov (Moscova) cu „Cinci tablouri pentru cor de copii", Balsis (Lituania) cu Oratoriul pentru cor de copii și orchestră.

O impresie deosebită mi-au lăsat noile opere și balete sovietice montate în condițiuni excelente la Teatrul Mare ca și la Teatrul Stanislawski și frecventate cu deosebit interes de publicul moscovit. Dintre acestea voi aminti baletul „Icar" de Slonimski, opera „Trei vieți" de Taktakișvili (fresce de mari valențe expresive, dramatice) și mai ales excelentul balet „Ana Karenina" de Rodion Scedrin în care Plisețkaia creează un rol de neuitat. Mărturisesc că de la *Romeo și Julieta* de Prokofiev nu știu să mai fi fost create momente de lirism de intensitatea și forța expresivă a celor din baletul „Ana Karenina".

Călătoria noastră la Moscova, la scurtă vreme după întîlnirea ce a avut loc aci între Secretariatele Uniunii Compozitorilor din R.S. România și Uniunii Compozitorilor Sovietici, a constituit un prilej util și plăcut de adîncire a prieteniei ce ne leagă de colegii noștri sovietici, un prilej de cunoaștere reciprocă a noilor creații, de dezbatere a problemelor privind destinul creației muzicale, dezbatere plină de miez și de sensuri înnoitoare.

Şaliapin în România

de VIOREL COSMA

Prezenţa lui Feodor SALIAPIN în ţara noastră (1927, 1930, 1937) a devenit de fiecare dată un eveniment artistic. Publicul, presa românească, colegii de breaslă cu care a colaborat în spectacole — l-au primit cu entuziasm, i-au încălzit inima. Poate că argumentul cel mai convingător al strînsei legături spiritualice statornicit între marele artist şi auditorii români rămîne acel semnificativ *„concert de adio"* susţinut în 1937 cu puţin timp înainte de moarte, cînd — hotărîrea de retragere definitivă din viaţa artistică fiind luată — a ţinut să includă Bucureştii în ultimul său turneu. Cu acest prilej a căutat să-şi exprime deschis, în paginile revistei *Muzică şi poezie,* crezul său artistic în memorabilul articol *Spovedania unui cîntăreţ.*—

Sentimentele de bucurie faţă de auditorii români răzbat uneori şi din interviurile acordate presei la sosirea sau plecarea din Capitală. „Am primit cu plăcere propunerea de a cînta la Bucureşti pentru că am plecat de aici cu impresii foarte bune. Mă simt foarte bine la Bucureşti" — mărturisea în 1930 cronicarului revistei *Rampa* [1]. După spectacolele cu *Boris Godunov şi Faust,* la plecare din România Feodor Saliapin a acordat aceleiaşi reviste un autograf ce trăda speranţa unei revederi : „Doresc din suflet prosperitate teatrului liric şi celor ce-l slujesc în simpaticul Bucureşti" [2].

Întîmpinat la Viena de un corespondent al ziarului bucureştean *Universul,* marele cîntăreţ — aflat în drum spre ţara noastră — şi-a exprimat motivele pentru care îndrăgea publicul românesc : „este foarte rafinat şi cunoscător". Şi imediat şi-a completat aprecierea asupra „muzicalităţii auditoriului bucureştean" după contactul dintre cîntăreţ şi public care se stabileşte în mod spontan [3].

Dincolo de aceste punţi sentimentale de legătură, Feodor Saliapin s-a simţit într-adevăr atras la noi de firea deschisă, prietenoasă, ospitalieră a poporului nostru, de frumuseţea şi bogăţia creaţiei sale populare (pe care a avut prilejul să o cunoască prin contactul direct cu marii lăutari bucureşteni ai epocii, în frunte cu Grigoraş Dinicu), de talentul artiştilor români, au deschis drumul acelei apropieri trainice ce avea să se cimenteze pînă către sfîrşitul vieţii marelui cîntăreţ. „Găsesc şi acum ca şi cu prilejul primei mele şederi la Bucureşti — mărturisea F. Saliapin în 1930, admiraţia despre muzica populară românească — pe care nu mă satur, admirînd-o oriunde am prilej prin localurile pe care le vizitez aci, la Bucureşti. Ştiu că poporul românesc e un popor muzical şi maestrul Enescu pe care am avut ocazia să-l cunosc în străinătate este o pildă vie a acestui geniu muzical al poporului român" [4].

Afirmaţia lui Feodor Saliapin nu avea nimic gratuit, de complezenţă, în conţinutul ei. Artistul rus preţuia sincer pe Enescu şi mai ales capodopera *Oedip.* De altfel într-o cronică muzicală din 1937, criticul muzical şi devotatul prieten al maestrului român, Emanoil Ciomac, scria despre Saliapin : „Ca români, să-i fim recunoscători pentru simpatia ce ne-o arată, în special fiindcă se interesează atît de mult de scena şi de arta noastră, încît, după cum ni se spune, are de gînd să joace personal rolul titular al operei *Oedip* de George Enescu şi s-o monteze la noi în aer liber, el însuşi" [5].

Observaţia lui Emanoil Ciomac trădează mai multe fapte : dragostea faţă de publicul şi arta românească, întîlnirea dintre Enescu şi Saliapin, cunoaşterea capodoperei *Oedip* de către interpretul rus şi în sfîrşit, aprecierea deosebită faţă de lucrarea compozitorului român (de vreme ce ar fi dorit să o monteze şi chiar să joace rolul titular). Dorinţa lui Feodor Saliapin de a da viaţă lui *Oedip* la noi, exprimată la Bucureşti în pragul anului 1937, ni se pare surprinzătoare. Premiera de la Paris avusese loc în seara zilei de 13 martie 1936, deci Feodor Saliapin recunoştea valoarea capodoperei enesciene la numai cîteva luni după primul spectacol într-un moment cînd *Oedip* abia îşi croia drumul în lume. Să fi asistat Feodor Saliapin la unul din spectacolele *Operei Mari* din Paris ? Să fi purtat vreo convorbire specială cu George Enescu pe marginea montării *Oedip* în România ?

Răspunsurile precise încă nu s-au dat de către cercetătorii lui Enescu, deşi legăturile lui Enescu cu Saliapin nu au trecut neobservate. „Enescu a fost preocupat de doi mari interpreţi la care s-a gîndit mereu compunînd Oedip-ul. Chipul lui Monet-Sully mai stăruie în amintirea sa, deşi marele tragedian nu putea face faţă unui rol liric. Interpretul ideal părea a fi Saliapin" — conchide muzicologul Octavian Lazăr Cosma [6].

Într-adevăr, ce alt bas-cantabil şi tragedian în acelaşi timp, ar fi putut întruchipa ideal pe Oedip ? Dintr-o scrisoare a lui George Enescu către Edmond Fleg, datată 4 august 1932, rezultă că muzicianul român *luase deja* contact direct cu Saliapin, cîntăreţul rus solicitîndu-i chiar libretul. „Au convenit ca după două luni să primească reducţia de pian şi canto" (O. L. Cosma). Faptul totuşi nu s-a produs pînă în 1933 cînd Feodor Saliapin a turnat în filmul *Don Quijote,* ecranizare a operei lui J. Massenet. Iată însă, că într-o zi cîntăreţul rus a luat iniţiativa unei întîlniri cu Enescu. Mărturia compozitorului român nu a lăsat nici o îndoială asupra planurilor reciproce în montarea lui *Oedip :* „Chaliapine était-vivant et j'aurais tout donné pour qu'il jouât et chantât le rôle principal. Je n'eus pas à le lui proposer. Peu de temps avant sa mort, à l'époque où il chantait encore Don Quichotte, de Massenet, à l'Opéra Comique, Chaliapine m'invita à venir le voir. Je le trouvai un soir dans sa loge, entre deux actes.

Il me dit simplement une phrase qui, sur l'instant, me parut étrange :

— Je veux voir le livret, mais sans entendre une seule note de musique.....

Plus tard, je compris qu'avant même de juger la musique, il voulait mesurer l'importance du rôle et savoir si ses forces lui permetraient de l'affronter. Certain qu'il ne pourrait demeurer en scène aussi longtemps, il me rendit le texte un beau jour, sans me dire un seul mot. J'eus le coeur gros, je l'avoue, en songeant à l'Oedipe qu'il aurait été ! [7].

Aşadar Feodor Saliapin a cercetat amănunţit libretul operei *Oedip*, iar declaraţia sa de la Bucureşti *după* premiera de la Paris (1936) lasă impresia că a cunoscut nu numai muzica lui Enescu, ci şi montarea. Din păcate, moartea cîntăreţului (1938) a pus capăt unei iniţiative artistice care ar fi marcat un eveniment cu multiple rezonanţe în contextul epocii. Totuşi, raporturile artistice dintre cei doi muzicieni, conturează legăturile tot mai strînse din ultimul deceniu al vieţii lui Feodor Saliapin cu România.

PRELUDII

Numele marelui artist rus a devenit cunoscut publicului românesc în pragul veacului XX, cînd presa noastră a început să-i semnaleze succesele artistice peste hotare. Este practic imposibil de precizat exact cînd a apărut în România cea dintîi ştire despre Feodor Saliapin. Rubricile de *Ştiri, Noutăţi artistice, Informaţii, Curiozităţi, Însemnări pe portativ, Diverse* ş.a., ale revistelor muzicale româneşti consemnează cele mai diferite date din activitatea artistică a cîntăreţului [8].

Bineînţeles că abundă ştirile despre angajamentele şi sumele fabuloase obţinute în Anglia, Franţa, dar mai ales la *Metropolitan House-Opera* în S.U.A.[9] precum şi unele întîmplări din diferite turnee internaţionale [10].

Desigur, că nu lipsesc anecdotele şi întîmplările neobişnuite [11]., întîlnirile lui Feodor Saliapin cu diferite personalităţi (Henri Poincaré) [12]. ; fapte menite să întreţină „mitul vedetei". Abundenţa acestor detalii prevesteau parcă apropiata vizită a marelui cîntăreţ rus pe meleagurile noastre.

Un element semnificativ în acest sens poate fi socotită ştirea înserată de revista *Muzica*, că Feodor Saliapin, susţine în Anglia concerte de binefacere pentru sinistraţii de război din patria sa [13]. Presa românească a găzduit deseori informaţii menite să promoveze o atitudine de prietenie, de colaborare între artiştii români şi sovietici, chiar din primii ani de după Revoluţia din Octombrie.

Primul articol mai consistent despre Feodor Saliapin s-a publicat de presa muzicală românească în anul 1919. Însuşi conducătorul revistei *Muzica*, criticul muzical Maximilian Costin, a schiţat biografia cîntăreţului [14]. Datele comunicate în nota biografică sînt scrupuloase, exacte, preţioase. De altfel, revista *Muzica* va urmări cu regularitate activitatea marelui cîntăreţ pînă la sosirea sa în România (1927), încercînd să completeze imaginea artistului printr-o reflectare cît mai amplă a ştirilor de peste hotare [15].

Prezenţa lui Feodor Saliapin pe scena Operei Române din Bucureşti părea un fapt iminent în 1924. *Saliapin la Bucureşti* era titlul sub care revista *Rampa* şi-a anunţat cititorii că „marele artist rus va cînta *Faust* la Opera Română" [16]. Informaţia încerca să convingă pe iubitorii teatrului liric printr-un argument „rutier" : Saliapin va sosi la Bucureşti după ce se va opri în sud estul URSS, la bunica sa.

Cîteva luni mai tîrziu, aceeaşi revistă a publicat nota intitulată *Saliapin în Franţa*, însoţind-o cu un portret (desen) şi cu următoarea încheiere : „Cititorii noştri îşi aduc aminte că în toamna aceasta se svonise că marele bas rus ar avea intenţiunea să vie şi în Bucureşti" [17].

Ideea invitării lui Feodor Saliapin în România pare însă a deveni realitate, iar prezenţa dirijorului Operei Române, Alfred Alessandrescu (1893—1959), la spectacolele sale de la Paris (1924) nu trebue să ne surprindă. Sub bagheta şefului de orchestră român marele cîntăreţ rus va evolua în *Boris Godunov* şi *Faust* peste cîţiva ani la Bucureşti. De data aceasta însă, Alfred Alessandrescu şi-a exercitat calitatea de cronicar al revistei *Rampa*, scriind printre altele : „Am asistat la cele două reprezentaţii date de celebrul bas rus Saliapin la Operă, cu *Boris* şi *Hóvanscina*, şi mărturisesc că impresia resimţită e extraordinară. Nu e vorba de o voce senzaţională, dar de şcoala minunată a acestui cîntăreţ, care nu urmăreşte niciodată efectele ieftine şi nu se preocupă decît de adevărata expresie în cînt. Calităţile incomparabile de comedian fac din Saliapin cel mai mare artist dramatic existent" [18].

Rîndurile lui Alfred Alessandrescu din *Rampa* completaseră o „carte de vizită" a unui strălucit oaspete pe care publicul nostru a ştiut să-l întîmpine cu entuziasmul propriu firii sale meridionale.

PRIMA ÎNTÎLNIRE (1927)

Aşteptat cu legitimă înfrigurare, Feodor Saliapin a poposit în Bucureşti duminică 30 octombrie 1928. Sosirea a fost anunţată în presa românească cu întreaga iscusinţă publicistică, unele ziare reproducînd chiar textul telegramei expediate pe parcurs din Viena [19]. Concertul a avut loc în seara următoare (31 octombrie 1928) la Teatrul *Eforie*, publicaţiile bucureştene anticipînd evenimentul muzical ca „o adevărată sărbătoare de artă" [20].

Programul recitalului lui Feodor Saliapin a cuprins printre altele : Aria lui Galiţki din Opera *Kneazul Igor* de A. Borodin, *Seminaristul* şi *Balada puricelui* de M. Mussorgski, arie din opera *Sadko* de N. A. Rimski-Korsakov, *Parada nocturnă* de M. I. Glinka, *Consilierul* de A. S. Dargomijski, *Cei doi grenadieri* de R. Schumann, *Jermak Timofeevici* de Ipolitov-Ivanov, *Ei uhnem* etc. Pianistul — acompaniator Rachmanov a completat programul cu *Balada în La bemol major* de Fr. Chopin şi *Nocturna* de S. Rachmaninov.

În esenţă, un recital complex, echilibrat ca titluri, vizibil orientat pe repertoriul clasic rus, atrăgător pentru publicul larg şi bine înţeles orientat pe lucrări de mare efect, capabile să-i pună în relief virtuţile de actor-cîntăreţ. „Publicul a fost entuziasmat atît de felul de a cînta, cît şi de expresivitatea jocului care face din Saliapin nu numai un mare cîntăreţ, dar şi un formidabil actor" — sublinia cronicarul ziarului bucureştean *Adevărul* [21].

Critica muzicală românească a salutat prezența lui Feodor Saliapin prin articole elogioase, majoritatea însoțite de fotografii, desene, caricaturi. Theodor Simionescu-Rîmniceanu scria în influentul ziar *Universul*: „Cel mai mare cîntăreț din zilele noastre, Feodor Saliapin, a cîntat aseară la *Eforie* în fața celui mai numeros public pe care o sală de spectacol l-a adăpostit vreodată la noi. Domnia sa este în același timp și un genial (cuvîntul e potrivit) actor... chiar și numai în acest simplu concert" [22].

În chip deosebit *Cîntecul luntrașilor de pe Volga* „a stîrnit un entuziasm indescriptibil" [23] — după expresia ziarului *Dimineața* — în rîndurile auditoriului bucureștean, interpretarea lui Feodor Saliapin fiind apreciată de același critic muzical „o pildă de cea mai desăvîrșită școală a cîntului".

Competentul critic muzical și compozitor Constantin C. Nottara a surprins admirabil în cîteva linii trăsăturile principale ale artei interpretative a lui Saliapin: „Un program compus aproape în întregime din muzică rusească ne-a făcut să trăim clipe de sublimă înălțare sufletească și imense satisfacțiuni de artă vocală, teatrală și muzicală. Ca mare comedian e fenomenal cum a dramatizat și stilizat aria *Prințului Igor* de Borodin, *Doi grenadieri* de Schumann, *Parada nocturnă* de Glinka și interpretînd de un comic irezistibil *Balada puricelui* a lui Mussorgski și *Der Titelrat* de Dargomijski" [24]

În ciuda „entuziasmului fără seamăn" al ascultătorilor bucureșteni, se pare totuși că Feodor Saliapin nu s-a aflat în cea mai deplină dispoziție vocală („vădit îndispus ca glas" — observa un cronicar muzical). Acest fapt i-a determinat pe unii ziariști să-l compare pe Saliapin cu muzicianul de mare anvergură de odinioară, cînd strălucirea vocii reprezenta o virtute fundamentală a cîntărețului: „Dacă glasul lui Saliapin de aseară nu mai este acel de altă dată, apoi felul d-sale de a cînta merită încă să fie ascultat, cu tot interesul" [25].

Aceleași impresii contradictorii le-a produs și asupra cunoscutului cîntăreț român Nicolae Secăreanu care în prefața monografiei *Feodor Saliapin* de Lev Niculin scria în 1959: „Nu preget să spun că acum treizeci de ani nu am fost pregătit să-l ascult pe marele cîntăreț. Pentru mine pe acea vreme, un cîntăreț trebuia să aibă voce, voce și iar voce. Aceasta era totul. Ascultam, pe fenomenalul Titta Ruffo la patefon care mă uluia cu puterea și frumusețea vocii lui. „Cel mai mare bas al lumii", așa cum un impresar nu prea scrupulos trîmbița concertul lui Saliapin, mă așteptam să dărîme sala. Mai mult de jumătate din leafa mea — de secretar de avocat — merșesse pe prețul unui bilet și cu tot acest sacrificiu, n-am avut nimic din ceea ce mă așteptasem. Auzisem la patefon basi cu voci robuste și impunătoare, cu note grave și impunătoare, care, desigur, erau cotate mult sub valoarea lui Saliapin. Ce e drept, glasul era frumos, rotund, emisiunea plăcută, dar... mi s-a părut că asta fusese totul. De altfel spre scuza mea, trebue să adaug că nu cunoșteam repertoriul său și n-am priceput nimic sau aproape nimic. În fine, am plecat de la concert nedumerit. Îmi făcusem prea multe iluzii ori, poate că era altceva, o altă calitate pe care eu nu reușeam să o înțeleg și care îl situa pe Saliapin pe cea mai înaltă treaptă a piedestalului liric. N-am avut atunci pe cine întreba și am așteptat să mă clarific mai tîrziu, asistînd la spectacolele *Faust* și *Boris Godunov* pe care Saliapin le-a dat la București în iarna anului 1930 [26].

Într-adevăr, prima întîlnire a interpretului rus cu publicul românesc a mărit interesul acestuia de a-l urmări cît de curînd și pe scena lirică.

Presa a continuat să întrețină „atmosfera" caldă, mai ales că Feodor Saliapin a asigurat pe cei mai apropiați colaboratori români de o cît mai grabnică revedere. Astfel, ziarul *Dimineața* a semnalat prin condeiul lui Miron Grindea apariția *Memoriilor cîntărețului*. „Copilăria și adolescența lui Saliapin sînt copilăria și adolescența lui Maxim Gorki" [27]. — sublinia recenzorul român. „Memoriile se termină prin amintiri impresionant de evocatoare asupra lui Mussorgaki".

Bine înțeles, nu lipsesc din paginile presei și unele note și știri cu caracter intim [28], menite să coloreze portretul artistului, dar mai ales să mențină reclama impresarilor, anunțuri despre discurile sale sosite în România, fotografii în diverse roluri.

Prima întîlnire a lui Feodor Saliapin cu România l-a apropiat sufletește atît de mult de poporul nostru încît după numai doi ani de la prima vizită la București, marele cîntăreț a fost din nou printre noi. De data aceasta însă, ca interpret al lui Boris și Mefisto.

REVELAȚIA ACTORULUI — CÎNTĂREȚ (1930)

Evenimentul artistic al prezenței lui Feodor Saliapin pe scena Operei Române a cunoscut minuțioase pregătiri încă din iarna anului 1929. Dirijorul și directorul teatrului liric, Ionel Perlea, a ținut să transforme spectacolele de la București ale cîntărețului rus într-o sărbătoare adevărată a artei lirico-dramatice, neprecupețind nici un efort pentru maxima ei strălucire.

După cum ne informează ziarul *Universul* în primul număr apărut după anul nou, spectacolul *Faust* de Gounod — unica reprezentație sigură a lui Feodor Saliapin pe scena Operei Române — a cunoscut o montare specială „cu baletul *Noaptea Valpurgiei* înscenat din nou de maestrul Mihail Sawitzky" [29]. În rolul Margaretei s-a apelat la cîntăreața poloneză Laura Kohanska, de la Opera din Varșovia [30] solicitată special de către Ionel Perlea. La pupitrul orchestrei s-a aflat unul din cei mai experimentați dirijori de operă, cel care în 1924 îl „sondase" din stal la Paris pe Feodor Saliapin în toate detaliile scenice: Alfred Alessandrescu [31]. Între timp, comunicîndu-i-se interesul enorm stîrnit la București de prezența sa, cîntărețul a acceptat să mai apară și în opera *Boris Godunov* de Mussorgski.

Două periodice bucureștene de largă răspîndire (*Dimineața, Rampa*), au anticipat spectacolele extraordinare prin interviuri de cert interes artistic, însoțite de fotografii și caricaturi (legenda autoportretului din *Rampa* de pildă, suna astfel: „Saliapin, de el însuși, într-o zi de plictiseală").

După o introducere — puțin protocolară — despre Opera Română, ziaristul F. Dima l-a rugat pe marele interpret să se pronunțe asupra nivelului artei lirice contemporane. „Cu regret — a răspuns Feodor Saliapin — nu am observat nicăieri în Europa un pro-

gres palpabil față de ceea ce a fost înainte de război. Pe masa artistului se afla un volum, frumos legat. „E ultimul volum al lui Gorki. Mi l-a trimis chiar el, cerîndu-și — în dedicație — scuze în caz cînd n-o să-mi placă. Îmi place... Citesc tocmai acest volum : *Jizn Klima Samghîna* (Viața lui Klim Samghin) — e foarte frumos scris" [32].

Și cel de al doilea interviu nu ocolește unele aspecte politice. „Zvonurile care au circulat că nu mi s-ar permite să mă întorc în Rusia — a declarat Feodor Saliapin — sînt de domeniul fanteziei. Am fost invitat în dese rînduri să mă duc să cînt în Rusia. Nu m-am dus pentru că am fost mereu ocupat cu angajamentele mele în Europa și în America" [33].

Desigur, că discuțiile nu puteau să ocolească spectacolele de la București, concepția rolurilor titulare și mai ales a țarului Boris. „L-am cîntat de peste trei sute de ori de la 1896, cînd l-am cîntat pentru prima oară la Moscova. E unul din puținele roluri pe care le cînt în rușește" [34].

Interesul pentru montarea și concepția lui Feodor Saliapin asupra operei *Boris Godunov* a întrecut așteptările. Repetițiile de la *Teatrul Eforie* s-au desfășurat cu săli aproape pline. „Sosirea punctuală a lui Saliapin printre noi — își amintea tenorul Emil Marinescu, partener al oaspetelui și interpret al falsului țarevici Dimitri — a fost salutată cu un ropot de aplauze. Emoționat, mulțumi, și lucrul începu imediat. După ce de la început își scoase haina, luă de-o parte aproape pe fiecare corist, arătîndu-i cum dorește să fie privit la apariția sa pe scenă în țarul Boris. De la primele explicații, fața și tot corpul i se încălziră, părea neobosit, rugînd prietenos pe fiecare să-i spună dacă ceva nu era clar. Eram animați și parcă vrăjiți de prezența acestui colos printre noi. Repetiția s-a prelungit pînă noaptea tîrziu și, pînă nu a pus la punct cele mai mici detalii, nu a rămas satisfăcut. Isprăvindu-se repetiția, vădit extenuat, a rămas tăcut într-un fotoliu, mai bine de o jumătate de oră. A doua zi, iar pe scenă. De data aceasta, dirijor fiind Alfred Alessandrescu, Saliapin a fost foarte mulțumit de sonoritatea orchestrei" [35].

Într-adevăr, se pare că binecunoscutele diferende dintre concepția personală a lui Saliapin și cea a Șefului de orchestră, nu au existat la București. La o masă prietenească, după unul din spectacolele de la București, colegii români surprinși de înțelegerea care a dominat pregătirea lui *Boris Godunov* l-au rugat pe Feodor Saliapin să-și spună cuvîntul : „Vă mărturisesc dragii mei — povestea un martor ocular — că ori de cîte ori izbucneau astfel de incidente în repetiții, nu le dădeam prea mare importanță. Ele se aplanau între noi, toți din aceeași mare familie a artiștilor, și se terminau repede. Dar rămîneam profund zdruncinat atunci cînd ele se petreceau în fața publicului care nu avea nici o vină" [36].

Și la București, Feodor Saliapin a avut mici rezerve asupra montării, a solicitat unor soliști alte accente și nuanțe (Kneazului Suiski, de pildă), a intervenit chiar la unele detalii orchestrale. „Îmi amintesc — ne scria mezzosoprana Tana Nanescu, interpreta Doicii — cînd nesatisfăcut de lovitura de gong în scena morții lui Boris, a solicitat — aplecîndu-se peste rampă — gongul din orchestră, a arătat cum trebuie lovit cu ciocanul „spre a povesti tragedia, nu a chema oaspeții la un banchet" și nu a trecut mai departe pînă cînd instrumentistul nu a redat perfect acel „moment cheie" din partitura lui Mussorgski. Cu tenorul Eleachim Algazi a lucrat mai mult la conturarea „șireteniei" lui Suiski. Eu le-am servit ca translatoare de limba franceză. Cerea subtilități în figura feței, în unduirea corpului, în mers, într-un cuvînt în întreaga prezență scenică. În momentele de culminație dramatică devenea nervos. Vai, ce panică ne-a cuprins pe toți cînd îndepărtînd cu violență scaunul (adus de recuzitor în locul tronului) s-a înțepat de la un cuișor într-un deget ! De la doctor și director pînă la întregul ansamblu nu am știut cum să-i potolim mai repede sîngele. Bineînțeles, s-a întrerupt repetiția. Dar la spectacol scena morții lui Boris m-a cutremurat și nu o voi uita toată viața" [37].

Dar să-l lăsăm pe cronicarul revistei *Rampa* să ne redea impresiile unui asistent din sală : „Între culise domnește o înghesuială de nedescris. Nimeni nu lipsește de la repetiție. Nici chiar actorii care nu sînt ocupați în *Boris*. În schimb se zăresc la fiecare crăpătură de decor, la fiecare ușă și pe galeria reflectoarelor numeroși melomani fervenți, veniți să asiste la marele eveniment... În mijlocul scenei Saliapin vorbește despre desfășurarea acțiunii pe care urmează să o interpreteze... Jur, împrejur, domnește o tăcere religioasă. Figurația a încremenit, zgomotul de pe scenă a încetat, maestrul Alfred Alessandrescu a rămas cu mîna suspendată în aer și d. Bein (corepetitorul — n.n.) ține imobile degetele pe clapele pianului. „Simplu, cît mai simplu" — repeta Saliapin mereu" [38].

Primul spectacol al marelui cîntăreț cu ansamblul Operei Române a generat un aflux de auditori fără egal către sala Teatrului *Eforia*. „Era o înghesuială de nedescris și o căldură ! Oamenii, nerăbdători, comentînd spectacolul și pe erou, transpirau copios. Ca să reușesc să aud ceva — mărturisea artistul emerit Nicolae Secăreanu, fost prim solist al Operei Române și interpret al lui Boris — m-am strecurat — în timpul pauzei actului al II-lea — printre spectatorii îndesați ciorchine și am izbutit să mă plasez puțin mai în față... Atmosfera era greoaie, irespirabilă ; simțeam că mă topesc. Un sfert de oră încă, n-aș mai fi putut îndura. În starea în care mă aflam nu mai doream decît sfîrșitul lui Boris, sfîrșitul chinurilor mele" [39].

Spectacolul a meritat însă, toate sacrificiile. Publicul a cunoscut adevăratul *Boris Godunov*, admirînd nu numai desăvîrșita creație a lui Feodor Saliapin în rolul titular, ci și întregul ansamblu românesc într-o nouă „haină" scenică. Iar tradiția rusă de interpretare se pare că a marcat un moment artistic de prim ordin pentru scena lirică bucureșteană prin realismul concepției, fapt anticipat de presa epocii [40]. *Boris Godunov* s-a cîntat pe versiunea lui N. A. Rimski-Korsakov [41], suprimîndu-se tabloul VI (Parcul din castelul voievodului Sandomir).

Este imposibil de cuprins în acest studiu bogata presă românească care a consemnat spectacolul Operei Române, calificîndu-l — aproape la unison — „un spectacol memorabil" —, „unul din cele mai

frumoase triumfuri pe care le-a înregistrat vreodată" *(Rampa)* teatrul liric românesc.

Ceea ce răzbate din majoritatea cronicilor muzicale este faptul că Feodor Saliapin a generat o atmosferă artistică de *ansamblu* neobișnuită, cucerindu-și colegii de pe scenă și din fosa orchestrei spre a obține din partea tuturor maximul de dăruire artistică. „În istoria teatrului nostru liric modern, trecerea pe aici a lui Saliapin înscrie o pagină de mare importanță. Aceasta s-a constatat nu numai din punctul de vedere al individualității sale artistice, dar și din punctul de vedere al atmosferei muzicale pe care competența sa a știut s-o impuie la loc și cauză, întregului personal al distribuției, care s-a mișcat în ritmul adevăratului și logicului spirit al acțiunii dramatice... Schimbări de punere în scenă au avantajat mult tabloul final și moartea lui Boris n-a avut nimic din acrobatica rostogolire. Spectacolul a fost demn pus la punct" [42].

În același sens, criticul muzical al ziarului *Universul*, Theodor Simionescu-Rîmniceanu, accentua contribuția oaspetelui la stimularea ansamblului liric românesc, la atingerea unei ținute artistice superioare ; „Prin cîteva pauze, cu mult mai elocvente decît orice sunet, pe care le-a impus modificînd interpretarea cu care ne deprinsesem, a dobîndit efecte de cea mai mare însemnătate atît întru verificarea muzicei, cît și întru înțelegerea livretului. Cu mici schimbări în regizia tablourilor în care apărea, a desăvîrșit montarea pînă la cea mai artistică realizare scenică" [43].

Ne oprim aci cu relevarea imaginii de ansamblu a spectacolului *Boris Godunov* pe scena Operei Române din București. Desigur că spațiul cel mai amplu i-a fost acordat lui Feodor Saliapin, eroul indiscutabil al acelui eveniment, devenit — o dată cu scurgerea anilor — un moment de referință în arta lirică, românească, un model de interpretare către care au tins multă vreme o bună parte din marii noștri cîntăreți (Gheorghe Folescu, Sigismund Zaleski, Jean Athanasiu, Nicolae Secăreanu, Petre Ștefănescu Goangă etc.)

Imaginea complexă a cîntărețului ne-a sugerat-o succint artistul poporului George Niculescu-Basu în volumul *Amintirile unui artist de operă :* „Am auzit în rolul lui Boris Godunov pe doi mari creatori ai acestui rol, pe Feodor Saliapin și pe Sigismund Zaleski. Fiecare din ei m-a impresionat în felul său, căci aveau interpretări cu totul diferite, mai ales în privința jocului scenic. De pildă, Saliapin murea în mijlocul scenei, pe cînd Zaleski se rostogolea pe treptele tronului. Neîntrecutul Saliapin, artist de factură universală și în același timp atît de rus, aducea în mai toate interpretările sale îndrăznețe inovații, mereu căutînd formule noi de expresie în desăvîrșirea rolurilor și desigur că aceste înoiri constituiau pentru dirijori o permanentă grijă sau chiar neliniște... Feodor Saliapin avea o voce de bas liric, cu un timbru catifelat și trecea cu o ușurință uluitoare de la notele joase la cele acute, emise cu aceeași claritate și autentică sensibilitate. Grație perfecției impostații a glasului, el avea o faimoasă ușurință de exprimare" [44].

Pornind de la specificitatea rusă a spectacolului *Boris Godunov* în care oaspetele Operei Române s-a identificat total, presa bucureșteană a ținut să subliniere în primul rînd această contopire ideală între erou și interpret : „Basul Saliapin, pe lîngă minunata-i artă muzicală ne-a mai dat aseară și măsura neîndoielnicului său geniu actoricesc. Ca rus autentic — remarca Th. Simionescu-Rîmniceanu — i-a fost mai ușor s-o facă în acest spectacol prin excelență de istorie, atmosferă, imaginație și muzică rusească" [45]. Iar cronicarul revistei *Rampa*, Liviu Artemie, remarca afinitatea totală a cîntărețului cu însăși creația clasicului rus : „Este una din puținele creații desăvîrșite, în înțelesul ideal al cuvîntului, o reconstituire istorică și psihologică cizelată minuțios în decursul celor patru decenii consacrate, de acest mare cîntăreț și actor care este Saliapin, parcă exclusiv operei lui Mussorgski" [46].

Despre artisul multilateral din Boris, care a împrumutat eroului virtuțile umane, nu demonice, caracterizarea compozitorului C. C. Nottara ni se pare remarcabilă : „Chaliapin are jocul și cîntecul concentrat, totul în limitele textului de aceea concepția era atît de umană, de naturală, de grandioasă. Chaliapin beneficiază de un fizic foarte nimerit și asociindu-și o documentare istorică profundă, a putut crea astfel un tip al cărui redare adevărată te uluiește. Intonația și atitudinea lui erau conforme unei viziuni realiste al acestui sumbru personaj" [47].

Pentru un fost interpret al lui Boris, basul Nicolae Secăreanu, arta lui Saliapin stăruia pînă la cele mai neînsemnate inflexiuni vocale, pînă la surprinderea anumitor culori, nuanțe ale cuvintelor, după 40 de ani de la prima „întîlnire"scenică" : „Spectacolul *Boris Godunov* m-a uluit. Personajul țarului interpretat de el, era uriaș. Cîntul și jocul său atingeau desăvîrșirea. Saliapin nu cultiva sunetul pentru frumusețea sunetului în sine. Arta lui se întemeia pe expresie, pe puterea interioară a muzicei, pentru a exterioriza adevărul. El trăia viața personajului prin sunet. Era o fericită îmbinare a unor calități vocale eminente, unite cu un uriaș talent care le conducea. El reușea să redea prin cînt și joc toate inflexiunile și nuanțele, toate culorile de voce, realizînd expresia artistică în cea mai înaltă accepție a cuvîntului. Pătrundea cu gîndul și trăia cu sufletul și tot ceea ce se ascundea înapoia cuvîntului. El spunea : „Cuvîntul trebue transformat prin muzică și adîncit prin ea" [48].

Al doilea spectacol al lui Feodor Saliapin la București a relevat alte virtuți ale inteligenței sale scenice. De la repetiție pînă la reprezentația extraordinară — totul a decurs acum într-o notă de perfectă înțelegere, oaspetele continuînd să exercite aceeași fascinație artistică asupra ansamblului liric bucureștean. „Cu opera *Faust* — își amintea interpretul principal din lucrarea lui Gounod, tenorul Emil Marinescu — repetițiile au mers mult mai ușor. Întregul personal era mai aclimatizat cu opera lui Gounod. Lucrul a decurs într-o atmosferă calmă și amicală. Saliapin, bine dispus, mai ales după primirea sărbătorească ce i se făcuse în *Boris*, legase amiciții arătînd simpatie unora dintre artiști, cu care stătuse după spectacol pînă aproape de ziuă. Lucră și de data aceasta cu corul în cele mai mici amănunte. Cu mine cîntă întregul duet din actul întîi, declarîndu-se satisfăcut" [49]. După patru decenii de la spectacol, Emil Marinescu își mai amintea încă de

unele indicații regizorale ale lui Feodor Saliapin: „aș dori să nu vă arătați speriat cînd mă voi înfățișa pentru prima oară în fața D-voastră, ca Mefisto. Faust să-și exprime doar mirarea și — accentuă încă odată — „étonné, pas effrayé" în franceza lui corectă, dar cu acel accent personal, specific lui" [50].

Se pare că spectacolul nu s-a mai bucurat de strălucirea lui *Boris Godunov*. Soprana Laura Kohanska, aflată într-o accentuată indispoziție vocală, nu a corespuns sacrificiilor conducerii Operei Române, presa manifestîndu-și chiar violent atitudinea de dezaprobare [51]. Acesta explică de altfel, într-o bună măsură, și „tăcerea" cronicarilor pe marginea operei *Faust*.

Dar dacă ziarele nu s-au prea oprit asupra lui Mefisto, în schimb nu l-au „cruțat" pe Feodor Saliapin. De la o farsă a postului de Radio București (ce i-a anunțat un concert-inedit radiofonic !) amplu comentată în presa bucureșteană [52]. pînă la senzaționalul „proces", intentat de impresarul Faust Mohr pentru „nerespectarea contractului de angajament" [53]. și la tot atît de spectaculoasa „evaziune fiscală" a lui Feodor Saliapin [54]., cititorii au beneficiat de cîteva clipe amuzante pe marginea turneului marelui cîntăreț pe meleagurile noastre. Bineînțeles că „faptele" nu au luat proporții, că Feodor Saliapin s-a distrat el însuși pe marginea acestor „incidente" neprevăzute [55]., că a intervenit cu tot atît de hazlii răspunsuri (unele însoțite de... autoportrete) și că „autografele" pe fotografiile și caricaturile sale au împînzit lumea bucureșteană [56]. De altfel, cea mai bună dovadă că Feodor Saliapin nu a pus la inimă nici una din aceste întîmplări, a fost revenirea din 1937 pe meleagurile noastre.

CÎNTECUL DE LEBĂDĂ (1937)

A treia întîlnire cu publicul românesc a însemnat de fapt „concertul de adio" al marelui cîntăreț. În atmosfera întunecată de tensiune ce domina Europa în pragul izbucnirii celui de al doilea război mondial, vizita lui Feodor Saliapin a rămas unul din evenimentele luminoase consemnate în agenda vieții artistice a Capitalei. „Ritualul" primirii lui Feodor Saliapin (reclame, anunțuri, interviuri, recepții, întîlniri prietenești etc.) a depășit în amploare toate antecedentele, oaspetele fiind acum înconjurat de un larg cerc de admiratori români.

Cu multă vreme înaintea apariției anunțurilor recitalului [57]., apoi a detaliilor programului de concert [58]., presa noastră s-a ocupat de unele aspecte profesionale ale artei lui Feodor Saliapin [59]. Auditorii români cunoșteau destul de bine biografia și virtuțile artistice ale oaspetelui, iar reîntîlnirea a căpătat caracterul unei revederi cu un oaspete drag. Fotografiile primirii pe peronul gării de nord din București atestă popularitatea de care se bucura Feodor Saliapin în România.

Sosise cu două zile înainte de recital, instalîndu-se la *Hotelul Boulevard*. Printre primii oaspeți au fost desigur colegii de la Opera Română: Mircea Lazăr, Nicolae Secăreanu, Dinu Bădescu, Șerban Tassian, Alfred Alessandrescu, Maria Snejina etc. „Ne-a primit un om înalt, un uriaș, care, cît sînt eu de înalt — își amintea Nicolae Secăreanu — mă întrecea în statură — cu manierile afabile ale omului deprins cu vizitele necunoscuților. Răceala protocolară s-a risipit într-o clipă. Saliapin stăpînea și iniția convorbirile cu mare dezinvoltură, era glumeț, și buna lui dispoziție îl făcea foarte simpatic. Fiind multă lume în cameră începu a lega și convorbiri particulare de natură obișnuită" [60].

Interviurile presei au început chiar pe peronul gării bucureștene. Întrebat despre ultimele turnee, oaspetele a răspuns prompt, simplu și cu o dezinvoltură dezarmantă pentru ziaristul Miron Grindea: „Fac mereu același lucru: cînt în cîte două țări pe săptămînă. Iar cînd am colindat metropolele unui continent, trec în alt continent" [61]. Fără îndoială, că nu puteau să lipsească din cadrul primelor discuții considerațiile limitative între genul liric și genul cameral (recitalul vocal). „Eu, spun drept, găsesc concertul mult mai greu decît opera. În aceasta din urmă, joci un singur personaj. Oricît ar fi de greu, ajungi totuși după zile de studiu să te identifici cu el în momentul intrării pe scenă. Acest personaj poate trece, e adevărat, prin diferite stări sufletești, dar e unul și același tip. Cu totul altfel se petrec lucrurile la un concert. Aici ai de cîntat arii, lieduri etc. Cîte zece sau douăzeci. Asta înseamnă zece sau douăzeci de tipuri. În aceeași seară deci, în același spectacol, din zece în zece minute ești un alt tip, ești un nou personaj, cu o viață distinctă, cu o viață cu totul alta decît a tipului interpretat anterior. Și pentru ca această schimbare să se facă cu adevărat, trebuie un talent special și o cunoștință desăvîrșită a artei. Iată de ce, departe de a socoti concertul ca ceva mai prejos decît opera, eu din contră îl consider mult mai greu și mult mai vast decît rolul de operă" [62].

Nu a „scăpat" nici de întrebările colegilor de breslă, dornici să afle cît mai multe amănunte profesionale intime. Basul George Niculescu Basu l-a întrebat dacă la 68 de ani mai are încă trac. „Cum îți închipui că nu aș avea — i-a răspuns zîmbind Feodor Saliapin — cînd știu că toată lumea asta care o vezi, sute și sute de oameni, au venit numai pentru mine, unii să mă admire sau să mă laude, iar cei mai mulți ..., să mă critice !" [63].

Recitalul s-a desfășurat la Teatrul *Eforia-Vox*, acompaniamentul la pian fiind susținut de Maria Kaiamkarian. Programul de sală a cuprins textul integral al pieselor în limba română. Saliapin anunța fiecare număr din program, publicul avînd posibilitatea să confrunte imediat cea mai mică schimbare a ordinei pieselor. Desigur că nu au lipsit paginile de răsunător succes ale artistului rus (unele interpretate în fața auditorului nostru și în urmă cu un deceniu), dar vădit executate într-o nouă versiune. A refuzat să biseze vreo piesă, deși după aria calomniei din *Bărbierul din Sevilla* aplauzele păreau să nu mai contenească. „Îmi amintesc doar că, în mijlocul vacarmului general, Saliapin a întîns mîna către sală cerînd îngăduința de a spune ceva. „Credeți, rosti el, că aș mai putea-o cînta la fel și a doua oară ?" Replica era puternică și convingătoare; aria nu a fost repetată" [64].

Criticii muzicali prezenți aproape în totalitate la recital au încercat să-și etaleze întregul bagaj de cunoștințe, dar mai ales de superlative, pe marginea artei interpretative a lui Feodor Saliapin. Unisonul elogiilor din presa epocii a sunat ca o veritabilă odă

adresată „muzicianului fenomenal" (*Muzică și poezie*), „*unul* din puținii mari cîntăreți rămași în viață pe care i-a produs secolul trecut" (*Dimineața*) în ciuda unor rezerve minime, nesemnificative (*Curentul*). Cunoscutul compozitor și muzicolog Romeo Alexandrescu a socotit recitalul o superioară lecție de canto : „Pentru cîntăreți, un concert Saliapin constitue un adevărat curs demonstrativ de cînt superior, inseparabil de valoarea lui expresivă, iar tehnicește, de folosire a mezza-vocei, a falsetului, a nuanței, a timbrului, a artificiilor de respirație într-un grad exemplar de măestrie" [65].

Spicuirea cronicilor, deloc ușoară, oferă o imagine destul de limpede asupra prestigiosului examen susținut de Feodor Saliapin cu numai un an înaintea morții. „Este unic felul lui de interpretare, egal de perfect în toate domeniile muzicale, de la lied la marea arie și pînă la cîntecul popular. Rar am văzut un cîntăreț — mărturisea Ion Miletineanu în revista *Muzică și poezie* — dublat de un actor atît de perfect —. Cu un gest, cu schițarea unei mimici, Saliapin subliniază și întărește ideea muzicală" [66]. Cronicarul ziarului *Adevărul*, Theodor Simionescu-Rîmniceanu, conchide pe scurt ; „Dicțiune, ritm, frazare, inteligență muzicală, gust și emotivitate" [67].

Atenție deosebită i-au acordat condeiele prestigioase ale criticii muzicale printre care Emanoil Ciomac, Constantin Nottara, Romeo Alexandrescu. „Chiar numai pentru motivul că a putut, prin puterea unui spirit teatral și muzical neobișnuit de perspicace, completat prin însușiri vocale de primul ordin, să dea viață, creînd rolul titular într-o operă menită să cunoască numai prin el succesul desăvîrșit, *Boris Godunov*" — remarca C.C. Nottara — recitalul s-a transformat într-un eveniment „de o deosebită importanță prin personalitatea cu totul excepțională pe care o prezenta concertistul".

Remarcînd caracterul foarte personal al tălmăcirilor lui Feodor Saliapin, criticul muzical Emanoil Ciomac sublinia : „El își joacă textele pe care le cîntă. E tot atît de sigur că stilul liedurilor va suferi la el o deformare, uneori neîngăduită, întotdeauna interesantă întrucît resfrînge firea lui ce nu poate lăsa nepăsător pe nimeni. Spiritul original al autorilor va trece așa dar, în planul al doilea. Cu cît a înaintat în vîrstă, Saliapin a trebuit să înlocuiască efectele pur muzicale ale miraculoasei sale voci de bas cu cele ale unei dicțiuni dramatice, de un accent și un relief personal neasemănat" [68].

Diversitatea sentimentelor atît de plastic exprimată în lied, arie, cîntec popular, dezvăluie umanismul ariei sale interpretative, constată Romeo Alexandrescu : „Plastica vie, în care se concentrează intens tot ceea ce instinctul puternic al expresiei adevărate și întregi dictează artistului, atinge la Saliapin marginile extreme ale marilor realizări... Saliapin nu știe să fie decît mare prin forța lui de adaptare emotivă completă și de reliefare desăvîrșită a sensului muzical, poetic și omenesc. Stilul devine astfel o consecință naturală a acestei îmbinări esențiale de valori" [69].

Desigur că unele „mici jonglerii", „exhibiții", „ghiduși" — după expresia lui Emanoil Ciomac — (tragerea la tombolă a numerelor din program, dialogul glumeț cu publicul, indicațiile ostentative de tempo adresate — pe parcurs — acompaniatoarei etc.) sau abateri de la autenticitatea stilului mozartian în aria lui Leporello din *Don Juan*, nu au trecut necriticate de unii cronicari mai severi (Em. Ciomac, C. C. Nottara). Departe de a umbri impresia „artei interpretative incomparabile" a lui Feodor Saliapin, libertățile cîntărețului au încălzit atmosfera recitalului, marele public al celei mai încăpătoare săli de spectacol a Capitalei răsplătind entuziast pe „genialul" artist.

Înainte de a părăsi Bucureștii, Feodor Saliapin a ținut să-și exprime — în paginile celei mai prestigioase reviste muzicale românești a epocii — crezul său artistic : *Spovedania unui cîntăreț*. Articolul — tradus din limba rusă „de prietenul său F. Dima" și purtînd semnătura în facsimil — a prefațat numărul din februarie 1937 al periodicului Filarmonicii bucureștene. Pentru importanța lui estetică și profesională, îl redăm integral :

„S-ar părea că între artist și public nu pot exista niciun fel de divergențe. Afară doar de cazul cînd artistul nu e la înălțimea artei pe care o interpretează, sau cînd publicul e sub nivelul artistic consacrat.

În genere, arta cea mare, adevărata artă, e pe înțelesul tuturor. Ea trezește sentimentele comune ale omenirii de pretutindeni și însuflețește la fel pe toată lumea.

Totuși vădește, în anumite împrejurări, o deosebire între credințele artistului și preferințele publicului.

Ades, în călătoriile mele, mi s-a atras luare aminte că mai cu seamă publicul teatral din provincie, preferă opera și regretă că nu-l îmbiu decît la un concert.

Firește, opera este o piesă de mare spectacol : decorurile, costumele, baletul, corul și orchestra — de multe ori foarte reduse și slabe — sînt o atracție în plus. Și impresarul se simte mai bine, cînd poate dispune de aceste rechuzite pe placul spectatorilor. Reclama e mai înfoiată. Literele mari de pe afișe ademenesc mai bine. Iar publicul, care vrea să obțină pentru banii lui cît mai mult, îi cere artistului să cînte la operă.

Cîntărețul însă, silit să apară în acest decor, nu gîndește la fel. E de altă părere. Se poate să mă înșel. Întotdeauna, cred că mă înșel.

La operă mă sulimenesc, îmi lipesc barbă, îmi pun perucă și mă costumez. Reprezint pe cutare sau cutare tip din viață, sau din poveste. Redau prin închipuire convențională, suferința, ura și dragostea rolului. Interpretez sentimentele pînă în cele mai mici detalii. Dar în cursul serii nu înfățișez, cu toate nuanțele și variațiile lui, decît un singur caracter, un personaj unic și limitat : figura zămislită de către autorul și compozitorul operei ; un rol.

La concert nu mă lovesc de lipsurile, uneori inerente, ale ambianței de la operă. Limitele dispar, pentru mine și pentru public. Trec din albia indiguită a unui fluviu în largul oceanului, unde se varsă toate apele. Sub flamura gamei, corabia mea străbate toate zările și climatele muzicale.

În haină obișnuită și fără de paletă teatrală apar la concert. Mă întrupez însă în toate personagiile pe care le întruchipez și-l silesc pe spectator să

trăiască sentimentele de dragoste şi de ură, de omenie şi de batjocură ce freamătă în fiecare piesă, dramatică sau veselă, pe care o trăiesc.

Iată de ce nu prefer numai decît teatrul şi de ce nu preget să dau concerte. E drept, şi aci şi acolo sînt acelaşi şi nu urmăresc altceva decît să străbat pînă la inima publicului.

Trebuie să recunosc că la teatru înscenarea mă ajută — afară de cazurile excepţionale cînd se întîmplă exact contrarul...

La concert sunt singur şi despuiat ca sfîntul Sebastian. În acest eu însumi, încerc să rezolv strădania grea de a trece de la Mefisto la cea mai sentimentală romanţă: „Ne-am despărţit în mîndrie"... [70].

Curînd după despărţirea de prietenii şi auditorii români, Feodor Saliapin a murit. Vestea a impresionat profund pe toţi admiratorii săi, presa centrală şi cea provincială au consemnat decesul ca pe un eveniment dureros [71]., radio-ul a consacrat o emisiune comemorativă personalităţii sale. „Dacă ai auzit vreodată rămasul bun al lui Boris Godunov cîntat de Saliapin — scria Horaţiu Bandu în ziarul *Fruncea* — nu se poate să nu te fi trecut fiorul fricii de efemerul ce ne paşte pe toţi, precum aceiaşi tresărire te face să crezi în ceva demonic ce se joacă cu biata soartă umană cînd îţi cînta Saliapin serenada lui Mefisto înnecîndu-se în cel mai sarcastic hohot ce ne poate zeflemisi năzuinţele de pe o zi pe alta... Idealul interpret nu mai este!" [72].

Astfel s-a încheiat unul din fructuoasele capitole ale relaţiilor muzicale româno-ruse ce avea să prefaţeze viitoarele schimburi artistice dintre România şi URSS. Lidia Lipkovska, Lucezarskaia, Sigismund Zaleski, reprezintă doar cîteva nume ilustre ce au urcat pe scena Operei Române ducînd mai departe flacăra unei prietenii sincere pe calea muzicii, aprinsă de inima fierbinte a neuitatului Feodor Saliapin.

---

[1] *Saliapin a sosit la Bucureşti. În:* *Rampa,* Bucureşti, 15, nr. 3601, 24.I.1930

[2] *Saliapin îşi ia rămas bun.* În: Rampa, Bucureşti, 15, nr. 3610, 3.II.1930.

[3] *De vorbă cu Saliapin la Viena.* În: *Universul,* Bucureşti, 54, nr. 10, 11.I.1937.

[4]. *Saliapin îşi ia rămas bun,* op. cit.

[5] Ciomac, Emanoil. *Saliapin.* În: *Curentul,* Bucureşti, 10, nr. 3218, 17. I. 1937, p. 2; idem în: Ciomac Emanoil. *Pagini de cronică muzicală. 1915—1938.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, p. 233.

[6] Cosma, Octavian Lazăr. *Oedipul enescian.* Bucureşti Ed. muzicală, 1967, p. 356—357.

7. Gavoty, Bernard. *Les souvenirs de Georges Enesco,* Paris, Ed. Flammarion, 1955, p. 148—149.

[8] La rubrica de *Noutăţi* din revista *Muzica,* nr. 5, febr., 1909, p. 186, se consemnează faptul că Saliapin „va abandona opera şi se va consacra tragediei"; la *Cele din urmă ştiri* ziarul bucureştean *Curentul artelor,* nr. 17, 29. X. 1922, anunţă intenţia cîntăreţului de „a se stabili definitiv în SUA": la rubrica *Galeria ştirilor* revista *Zenei Szemle,* Timişoara, nr. 6, august 1922, p. 59, comunică rezultatul unei anchete întreprinsă la Berlin asupra celor mai buni cîntăreţi de operă din lume, numele lui Feodor Saliapin fiind menţionat în frunte alături de Enrico Carusso şi Maria Jeritza etc.

[9] *Cele din urmă ştiri. America.* În: *Curentul artelor,* Bucureşti, nr. 21, 6. XII. 1922, p. 3; idem, nr. 24, 7. I. 1923, p. 5; *Vermischtes. Weshalb Schaljapin in Sowjetrussland singt.* În: Banater Musik-Zeitung, Timişoara, 3, nr. 1, noiembrie 1923, p. 10.

[10] *Mişcarea muzicală. În străinătate. Rusia.* În: *Muzica,* Bucureşti, 3, nr. 1, ianuarie 1921, p. 23; *Cele din urmă ştiri. America.* În: *Curentul artelor,* Bucureşti, 1, nr. 20, 28. XI. 1922, p. 3; *Cele din urmă ştiri. Chicago.* În: Curentul artelor, Bucureşti, 2, nr. 29. II. 1923, p. 3.

[11] *Hircsarnock, Saljapin megleckéstetik.* În: *Zenei Szemle,* Timişoara, 8, nr. 3, decembrie 1923, p. 63.

[12] *Hircsarnock. Saljapin és Poincaré.* În: *Zenei Szemle, Timişoara,* 8, nr. 9, iunie 1924, p. 209; *Saljapin és a budapesti forabbi.* În: *Zenei Szemle,* Timişoara, 10, nr. 2, decembrie 1925, p. 59.

[13] *Mişcarea muzicală. În străinătate.* În: *Muzica,* Bucureşti, 3, nr. 9—10 1921 p. 188.

[14] M. C. Maximilian Costin. *Moartea lui Chaliapine.* În: *Muzica,* Bucureşti, 2, nr. 2, decembrie 1911, p. 89.

[15] *Mişcarea muzicală în străinătate.* În: *Muzica,* Bucureşti, 6, nr. 1, ianuarie 1925, p. 31; idem nr. 5, mai 1925, p. 158 etc. etc.

[16] *Saliapin la Bucureşti.* În: *Rampa,* Bucureşti, 7, nr. 1862, 7. I. 1924, p. 11.

[17] *Saliapin în Franţa.* În: *Rampa,* Bucureşti, 7, nr. 1962, 14. V. 1924.

[18] Alessandrescu, Alfred. *Propaganda noastră în Franţa.* În: *Rampa,* Bucureşti, 7, nr. 2001, 30. VI. 1924, p. 4.

[19] *Ştiri artistice.* În: *Adevărul,* Bucureşti, 40, nr. 13 454. 27. X. 1927, p. 2.

[20] *Ştiri artistice.* În: *Adevărul,* Bucureşti, 40, nr. 13453, 26. X. 1927, p. 3.

[21] *Sym Sala Eforie. Saliapin.* În: *Universul,* Bucureşti, 45, nr. 255, 2. XI. 1927 p. 8.

[22] Nottara, Const. C. *Concertul Saliapin. În:* Dimineaţa, Bucureşti, 23, nr. 7515 3. XI. 1927, p. 3.

[23] Nottara, Const. C. *Concertul Saliapin,* op. cit.

[24] Nottara, Const. C. *Concertul Saliapin,* op cit.

[25] Sym. *Sala Eforie. Saliapin.* op. cit.

[26] Niculin. Lev. *Feodor Saliapin.* Cu o prefaţă de N. Secăreanu, Bucureşti Ed. muzicală, 1959, p. 3—4.

[27] Grindea, Miron. *Memoriile lui Saliapin. Marele cîntăreţ despre copilăria lui.* În: Dimineaţa, Bucureşti, 23, nr. 7514, 2. XI. 1927, p. 3.

[28] „Feodor Saliapin a intentat acţiunea de divorţ împotriva soţiei sale fosta balerină italiană Tornaghi. Saliapin se declară gata să-i acorde o pensiune lunară de 300 de dolari". v. *Divorţul lui Saliapin* În: *Dimineaţa,* Bucureşti, 23, nr. 7515 m 3. XI. 1927, p 3; *Ştiri şi spicuiri muzicale din lumea largă.* În: *Buletin muzical IPCAR,* Bucureşti, 2, nr. 1, ianuarie 1929, p. 12; *Ştiri muzicale din toată lumea,* idem, nr. 5—6, mai-iunie 1929, p. 12.

[29] *Artistice-culturale. De la Operă.* În: *Universul,* Bucureşti, 48, nr. 1, 2,. I. 19 1930, p. 18.

[30] *Astă seară „Faust" cu Saliapin.* În: *Rampa,* Bucureşti, 15, nr. 3608, 1.00.1930, p. 4.

31 *Ultimele spectacole extraordinare ale Operei,* În: *Rampa,* Bucureşti, 15, nr. 3596, 17. I. 1930, p. 4.

[32] Dima F. *De vorbă cu Saliapin. Marele cîntăreţ vorbeşte despre literatură şi muzică. Orientările politice nu-l interesează.* În: *Dimineaţa.* Bucureşti, 24 nr. 8296, 23. I. 1930, p. 3.

[33] /Artemie, Liviu/. *Saliapin a sosit la Bucureşti. De vorbă cu celebrul bas.* În: *Rampa,* Bucureşti, 15, nr. 3601, 24. I. 1930, p. 4.

[34] /Artemie, Liviu/. Saliapin a sosit la Bucureşti, op. cit.

[35] Marinescu, Emil. *Evocări — Partener al marelui Saliapin. În Magazin,* Bucureşti, 11, nr. 493, 18.III. 1967, p. 1 şi 4.

[36] Marinescu, Emil. Evocări... op. cit.

[37] Nanescu, Tana. *Mărturii despre Saliapin.* Manuscris autograf, în cerneală, 1971, Colecţia Viorel Cosma.

[38] *Cum repetă Saliapin.* În *Rampa,* Bucureşti, 15, nr. 3603, 25. I. 1930.

[39] Niculin, Lev. Feodor Saliapin, op. cit. p. 4

[40] Sym. *Opera Română.* În: *Universul,* Bucureşti, 48, nr. 19, 25. I. 1930, p. 10.

[41] *Astă seară „Boris Godunov" cu Saliapin.* În: *Rampa,* Bucureşti, 15, nr. 3603, 25. I. 1930, p. 4.

[42] Nottara, Constant, C. *Cronica muzicală. Opera.* În: Dimineaţa, Bucureşti. 24, nr. 8304, 31. I. 1930, p. 6.

[43] Sym. *Opera Română. Boris Godunov cu Saliapin.* În : *Universul,* Bucureşti, 48, nr. 20,27. I. 1930, p. 10.

[44] Niculescu-Basu, George. *Amintirile unui artist de operă.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1957, p. 467—468.

[45] Sym. *Opera Română. Boris Godunov cu Saliapin,* op. cit.

[46] Artemie, Liviu. *Boris Godunov cu Saliapin.* În : *Rampa,* Bucureşti, 15 nr. 3604, 27. I. 1930.

[47] Nottara, Constant. C. *Cronica muzicală. Opera.* op. cit.

[48] Secăreanu, Nicolae. *Amintiri despre Saliapin.* Manuscris autograf, în cerneală, 1971. Colecţia Viorel Cosma.

[49] Marinescu, Emil. *Evocări. Partener al marelui Saliapin,* op. cit.

[50] Marinescu, Emil. (Memorii). Manuscris dactilografiat, 1971.

[51] „Puţin a lipsit ca publicul enervat să nu fluiere pe d-ra Kohanska diletantă care a compromis, pur şi simplu, întreg spectacolul". v. *Pentru direcţia Operei.* În : Universul, Bucureşti, 48, nr. 27, 5. II. 1930, p. 6.

[52] *Saliapin la Radio ?* În : *Rampa,* Bucureşti, 15, nr. 3607. 31. 0. 1930.

[53] *Proces senzaţional în lumea teatrală. Celebrul bas Saliapin chemat în judecată pentru neexecutare de contract.* În : *Dimineaţa,* Bucureşti, 24, nr. 8302, 29. I. 1930, p. 1 ; *Procesul lui Saliapin.* În : *Universul,* Bucureşti, 48. nr. 24, 1. II. 1930, p. 9.

[54] *Saliapin urmărit de fisc.* În : *Universul,* Bucureşti, 48, nr. 26,3. II. 1930, p. 1.

[55] *Cînd se distrează Saliapin.* În : *Rampa,* Bucureşti, 15, nr. 4,3606,30. I. 1930.

[56] Firoiu, V. *In memoriam.* Autoportret şi dedicaţie către Ionel Perlea În : *Contemporanul,* Bucureşti, nr. 31 (1920), 30. VII. 1971, p. 6.

[57] *Concertul Saliapin.* În : *Universul,* Bucureşti, 54, nr. 6, 7 I. 1938, p. 8, *Saliapin la Bucureşti.* În : *Adevărul,* Bucureşti, 51, nr. 16. 342, 8. I. 1937 p. 2.

[58] *Saliapin la Bucureşti.* În :*Universul,* Bucureşti, 54, nr. 8, 9. I. 1937, p. 9.

[59] *Saliapin şi arta grimei.* În : *Universul,* Bucureşti, 54, nr. 1, 1. I. 1937, p. 9. „S-a spus de multe ori, pe drept cuvînt, că Saliapin a inovat în arta grimei. Cu toate acestea, el este primul care recunoaşte că grima fără un suflet în veşnică mişcare nu valorează nimic. El povesteşte că la o repetiţie generală la Paris cu *Boris Godunov,* în costum de stradă şi nemachiat, a spus : „Ce este în colţul acela, parcă arde ceva" ; publicul ca atras de un magnet invizibil, s-a ridicat de pe scaune şi s-a apropiat de rampă să vadă ce se întîmplă".

[60] Niculin, Lev. Feodor Saliapin, op. cit., p. 5.

[61] Grindea, M. *Saliapin în Capitală. O convorbire cu celebrul cîntăreţ.* În : *Dimineaţa,* Bucureşti, 33, nr. 1010. 797, 13. I. 1937, p. 3.

[62] Floda, Liviu. *Saliapin se află în Capitală. Pe peron. Un ceai pentru artişti. Între operă şi concert.* În :*Adevărul,* Bucureşti, 51, nr. 16. 346, 13. I. 1937, p. 6.

[63] Niculescu-Basu, George. *Amintirile unui artist de operă, op. cit.,* p. 434.

[64] Secăreanu, Nicolae. *În loc de prefaţă.* În : Niculin, Lev. *Feodor Saliapin,* op. cit., p. 6.

[65] R. A. *Concertul Feodor Saliapin.* În : *Universul, Bucureşti, 54, nr. 15, 16. I. 1937,* p. 8.

[66] Miletineanu, Ion. *Alte concerte.* În : *Muzică şi Poezie,* Bucureşti, 2, nr. 4, 1937, p. 28—29.

[67] Sym. *Concertul Saliapin.* În : *Adevărul,* Bucureşti, 51, nr. 16. 348, 15. I. 1937, p. 3.

[68] Ciomac, Em. *Cronica muzicală.* În : *Curentul,* Bucureşti, 10, nr. 3218, 17. I. 1937, p. 2.

[69] Alexandrescu, Romeo. *Concert Feodor Saliapin,* op. cit.

[70] Saliapin, Feodor. *Spovedania unui cîntăreţ.* În : *Muzică şi poezie,* Bucureşti, 2, nr. 4. februarie 1937, p. 1—2.

[71] Cronica. În : *Izvoraşul,* Bistriţa Mehedinţi, 17, nr. 4, aprilie 1938, p. 158.

[72] Bandu, Horaţiu. *Memento Saliapin.* În : *Fruncea,* Timişoara, 5, nr. 16, 20. IV. 1938, p. 15.

Concert festiv în cinstea Republicii

La concertul festiv al Filarmonicii închinat aniversării Republicii, dirijorul Mircea Cristescu a prezentat trei lucrări simfonice românești aparținînd unor compozitori din generații diferite ; lucrările diferite, la rîndul lor, ca stil, ca manieră de expresie. Am urmărit cu mult interes *Simfonia a II-a* „A Republicii", pentru soliști vocali, cor și orchestră de Gheorghe Dumitrescu. Gheorghe Dumitrescu este un patriot înfocat. În toate lucrările sale, de la marile creații simfonice și vocal-simfonice pînă la cele mai mici piese corale, se afirmă dragostea-i fierbinte pentru poporul și pămîntul românesc. După cum însuși declară, și în această simfonie dedicată Republicii, a adunat „toate sentimentele sale de cald patriotism și mîndrie națională, de optimism și încredere în viitorul strălucit al poporului". Lucrare de mari proporții, Simfonia se distinge prin caracterul său eroic, avînd amploarea construcțiilor simfonice specifice compozitorului. Ea debutează cu un Allegro moderato în care tema principală e dată de alămuri, în forte. Apoi intervine o acalmie căreia îi va succeda, ca un ecou de pe plaiurile noastre, cîntul pastoral al flautului, flaut care va reveni de-a lungul mișcării. Compozitorul încredințează apoi, complexului orchestral, clamări luminoase, stenice și optimiste care deschid calea corului. Intervenția acestuia, are un caracter solemn. Este o ținută lungă în piano de un efect deosebit.

Acest *Allegro moderato* se leagă cu mișcarea succedentă *Grave* — care este passacaglie. Corul, foarte întrebuințat are o temă dramatică simplă, eufonică. Sonoritățile merg într-un crescendo luminos creînd atmosferă în stilul propriu compozitorului.

De o mare vivacitate este *Scherzo,* cu o ritmică viguroasă complexă și al cărui *trio* aduce multă căldură. Basbaritonul Dan Mușetescu intonează cu claritate și cu o voce bine timbrată versurile în stil popular (Spic de grîu, frumos chitat / Spune-mi cin-te-a semănat / etc.). *Finalul Andante maestoso,* în care compozitorul folosește cu reală măestrie un cîntec cu caracter de masă, cîntec al său făurit în 1960 pe versuri de Nicolae Labiș, are atributele măreției. Întreaga lucrare respiră și preamărește cuceririle poporului în Republica noastră.

Simfonia a II-a apare o lucrare românească originală, de mare forță persuasivă. Șlefuită de un meșteșugar foarte priceput al scrisului muzical ea este însuflețită de sentimentele cel mai generoase. Notăm admirabila contribuție a corului (dirijor Vasile Pântea) și a cvartetului vocal (soprana Emilia Petrescu, mezzo-soprana Martha Kessler, tenorul Cornel Rusu, bas-baritonul Dan Mușetescu). Orchestra a avut o prezență activă, importantă sub bagheta foarte atentă și sigură a lui Mircea Cristescu. Mircea Cristescu, am arătat în atîtea alte prilejuri, este promovator consecvent al creației românești. Dar ni s-a părut de neînțeles cum Filarmonica a lăsat să treacă șase ani și mai bine de cînd *Concertul pentru vioară și orchestră* de Wilhelm Berger, distins cu Premiul I la Concursul Internațional de la Bruxelles, pentru ca să îl programeze, în fine. Probabil pentrucă, niciodată, compozitorul nu solicită asemenea luări în evidență. Pentru respectul adevărului, trebuie să recunoaștem însă că Simfoniile sale au fost cîntate.

Am fi fost înclinați altădată să arătăm că Wilhelm Berger este „specializat" în muzica de cameră etc. etc. Dar nu. Acum nu mai puteam spune aceasta după ce a dat la iveală șase simfonii valoroase, dense (poate uneori chiar prea dense) consistente, de o structură atît de diversă și bogată.

În *Concertul pentru vioară și orchestră,* muzicianul cameral de odinioară își spune odată mai mult cuvîntul, cu autoritate. Este o lucrare originală, de mare sensibilitate lirico-dramatică și de gîndire muzicală profundă, elaborată cu multă grije, ca tot ce a dat, de altfel, la iveală, autorul.

Concertul debutează cu o *Improvizație.* Dar ce „improvizație"... Este o introducere lentă de un lirism adînc, o adevărată confesiune căreia îi succede un *Andante rubato-pensieroso* în care gîndirea subtilă și inspirată face bună tovărășie cu virtuozitatea de mare exigență a scriiturii solistice. Violonistul Mihai Constantinescu are, la rîndul său, meritul de a se situa în primele rînduri ale celor ce popularizează creația românească. El s-a afirmat cu brio atît în *Toccata,* atît de dinamică unde a cîntat cu un *détaché* excelent realizat, cît și în cadența de virtuozitate; o cadență foarte organic înglobată în conținutul lucrării și în care am deslușit momente de dramatică și emoționantă încordare. În același timp compozitorul, al cărui tumult sufletesc este ca o apă adîncă ce apare, uneori, liniștită, iar alteori se învolburează cu vivacitate, dă liber curs și unor momente semnificative de intensă și interiorizată poezie care, la răstimpuri, apar ca o contemplare, i-am spune, filozofică, a vieții... Concertul, alcătuit, neconvențional, din patru părți, se încheie cu un *Monolog* și un *Epilog,* prilej de reluare, de către solist, a motivelor inițiale — ceea ce întărește în plus unitatea lucrării în care sobrietatea, bunul gust și meșteșugul strălucit și-au dat întîlnire.

Am urmărit, tot în primă audiție, lucrarea simfonică *Cronica arcurilor de beton* de Corneliu Cezar. Tînărul compozitor este un spirit activ în permanentă mișcare ale cărui preocupări se orientează către cele mai diverse forme de artă. (Am văzut foarte interesante picturi create de Corneliu Cezar). El vizează, de altfel, către acel „Spectacol total" (la care sunetul, lumina, mișcarea dansată să participe cu eficiență). În același timp e preocupat de filozofie ; este un spirit meditativ, care se străduiește să transpună în valori sonore înțelesurile și anumite aspecte constructive ale vieții contemporane, ale vieții noastre. „Cronica arcurilor de beton" nu trebuie nici cum socotită într-un sens îngust, descriptiv, ci cu semnificația mult mai largă a unei meditații filozofice — așa cum însuși se explică — asupra timpului „dimensiune în care omul, determinat și liber totodată își preschimbă ambianța, ameliorîndu-se implicit și pe sine, ziua și noaptea, iarna sau primăvara ; „arcurile" tuturor înfăptuirilor venind și trecînd, coborînd sau ridicînd ceva în om..." Dincolo de anumite „încleștări înfricoșetoare ale trecutului, de prăbușiri incredibile ale speciei umane, omul se străduiește izbutind să înalțe cu timpul o nouă punte, preschimbînd și ameliо-

rînd existența...“ Sînt trainicile „arcuri de beton“ la care se referă, simbolic, lucrarea sa.

Este o compoziție de bogat colorit, cu o anumită „lichiditate“ și transparență a sonorităților, cu o mare reverberație a instrumentelor de culoare, în care percuția intervine aproape permanent, avînd un rol deosebit — totul realizat cu mult rafinament și cu fantezie artistică. La un moment dat compozitorul creiază adevărate „arcuri“ — crescendouri sonore de mare potență cînd orchestra se intensifică în chip clamoros. Apoi totul descrește, coboară... După ce timpanele tună în fortissimo, Cezar Corneliu, care are un acut simț al contrastelor, lasă apoi loc liber unor sonorități flautale de mare finețe, inedite, minunate... Trebuie să mai arătăm că „împroșcările“ și „petele“ sale de culoare au o strălucire captivantă. Este o lucrare sclipitoare, creatoare de atmosferă, pe care am urmărit-o cu mult interes. Prospector neobosit al unor zone sonore cît mai diverse și variate, Cezar Corneliu e dator să urmărească stăruitor realizarea viziunii sale interioare despre lume și viața cea nouă, oferindu-ne lucrări cît mai elocvente, grele de sensuri artistice.

Revine dirijorului Mircea Cristescu și orchestrei Filarmonice meritul de a ne fi oferit un concert realmente festiv, cu prilejul aniversării celor XXV ani ai Republicii.

J. — V. PANDELESCU

Concertul pentru orgă și orchestră de Andreas Porfetye. Dirijor Ion Baciu, solist Matei Kozma

Dirijorul Ion Baciu a deschis concertul simfonic la Filarmonica „George Enescu“ cu o uvertură, foarte rar ascultată, scrisă de Mozart ocazional, pentru o mică piesă, o comedie într-un singur act. Este o uvertură ușoară totuși de proporții și de substanță, ca și cum Mozart ar fi destinat-o unei opere mari. Dirijorul Baciu a favorizat cîntul suflătorilor susținut de violoncele, și, în final, acel unison al întregii orchestre. Un accent în plus pe contraste de forte-piano, s-a simțit uneori necesar, cu deosebire în partea inițială a lucrării.

Am adăstat cu interes *Concertul pentru orgă și orchestră* de Andreas Porfetye, compozitor de temeinică pregătire care s-a afirmat în cele mai variate domenii : simfonic, vocal-simfonic, muzică de cameră, corală, de scenă. Este un compozitor fecund dar care nu face zgomot și ale cărui merite au fost recunoscute (Premiul „George Enescu“ al Academiei, în 1968 și al Uniunii Compozitorilor în 1971).

În Concert sînt conciliate cu succes forma tradițională tripartită, clasică, și contemporaneitatea scriiturii muzicale propriuzise. Prima parte scrisă în formă de sonată, are un caracter viguros, i-am spune eroic, în care deseori intervine orga — care de altfel este foarte întrebuințată de-a-lungul întregii lucrări. Compozitorul îl cunoaște bine și are predilecție pentru acest instrument. La un moment dat orga lasă drum liber unei cantilene de efuzie lirică deosebită — ceea ce nu ne-a surprins, cunoscîndu-l pe compozitor pătruns de o caldă simțire interioară, dar, de obicei, fără mari expansiuni de suprafață.

Apoi, în dezvoltare, timpanele deschid alt episod în care alămurile se afirmă cu putere. Este relevabilă cadența încredințată orgii, frumos elaborată de compozitor și susținută de solist, Matei Kozma, cu folosirea pricepută a resurselor de expresie oferite de acest instrument, aparent imobil dar maestuos.

În partea a doua, care are forma unui *lied,* coardele au expus din capul locului un cîntec liric ce pare o meditație și care nu este lipsit de unele „umbre“ dramatice, la orgă. Atmosfera — ne referim la orchestră — apare mult rarefiată. Un moment deosebit de interesant și cu o rezultantă sonoră care a confirmat, odată mai mult, fertila imaginație creatoare a compozitorului, este realizat de orgă cîntînd laolaltă cu coardele în tremolo. Impresia este puternică și, într-o măsură, stranie.

Ultima parte — un *Rondo* care se încheie cu un *coral* — are o desfășurare foarte dinamică. Orga cîntă descoperit, fagotului i se încredințează un rol pe alocuri burlesc, iar crescendo-urile realizate sînt pline de vigoare. Scurtul coral al trombonilor are o tentă sumbră, dramatică, dar atmosfera se însenînează, și viorile prime, la unison, în stil, i-am spune berliozian, ne introduc în zona unui lirism subțire care lasă cea mai frumoasă impresie. Este foarte adevărat că Andreas Porfetye folosește un limbaj armonic și orchestral al zilelor noastre, fără dulcegării și cu unele „asperități“ care însă nu numai că nu ne-au deranjat, dar le-am și savurat. Concertul este o lucrare valoroasă pe care dirijorul Baciu și solistul Kozma au pus-o într-o frumoasă lumină.

Ion Baciu, muzician serios, talentat, a condus cu sobrietate, fără emfază, preocupat numai de reliefarea în cît mai bune condiții a unei muzici destul de exigente pe care o aborda pentru prima oară. Prezentarea sa a fost în concordanță cu valoarea muzicii iar în *Simfonia a IV-a* de Beethoven cu care a încheiat concertul, a făcut, în plus, o demonstrație de competență, înfățișînd-o cu toată seninătatea cerută și cu exuberanța ce caracterizează mișcările repezi.

Orchestra Filarmonicii a cîntat cu grijă — de-a lungul concertului — pentru lucrul cît mai finit, cît mai bine pus la punct, realizînd o seară de concert izbutită.

J. — V. P.

Al doilea concert-dezbatere la Radioteleviziune

„Șocul“ primului concert-dezbatere inițiat de Radioteleviziune a fost, cum era de așteptat, puternic. Publicul iubitor de muzică (și de noutăți în acest domeniu) a venit în mare număr. Lumea a stat și în picioare, ore întregi. Participarea a fost vie, luările de cuvînt active și orientate. A fost, în fine, o desbatere.

La al doilea concert, entuziasmul a apărut indiscutabil mai mic, lucrările prezentate au fost de natură să stîrnească, la rîndul lor, interesul ascultătorilor. Luările de cuvînt purtate cu deosebire asupra unor „evenimente“ muzicale, poate importante ; nu au fost însă la... subiect. Înainte de a comenta lucrările prezentate, am mai avea totuși de făcut remarca generală că atît la primul cît și

la al doilea concert ne-am fi așteptat ca prezentatorii — recte N. Brânduș și St. Zorzor — să facă o analiză mai adîncă, o oarecare pătrundere în substanța lucrărilor respective. Prezentările lor au fost pur formale iar compozitorii au cam repetat cele ce deja arătaseră în programul de sală. Rămîne ca pe viitor aceste prezentări să fie, sperăm, amendate.

De data aceasta am ascultat *Cîntece de patrie* pentru cor mixt a cappella, de Liviu Ionescu, pe versuri de Eugen Frunză. Un triptic coral în care compozitorul a urmărit să realizeze corespondențe muzicale poeziilor *Ne-am împletit cu pădurea, Descîntec pentru Dunăre, Munții noștri.*

În prima piesă, debutul corului feminin a apărut înalt, prea înalt (de ce ?) la unison. A urmat un anumit linearism melodic, la două voci, după care intrarea bărbaților a diversificat motivul inițial. Poezia a fost „zisă" pe bandă — ceea ce am găsit potrivit căci astfel cuvintele, versurile pot fi mai inteligibile. În cea de a doua piesă, corul spunea poezia ; un parlato rubato pe un ison al sopranelor. Apoi anumite suprafețe sonore au avut interesante momente de expansiune.

În ultima bucată corul cîntă eroic, armoniile sînt, uneori, mai aspre, dar nu au violentat auzul. Banda magnetică a creat se poate spune diversitate în expunerea discursului muzical deși o seamă de elemente suprapunîndu-se corului cu intensitate, au provocat un soi de „bruiaj" al acestuia. Relevăm frumoasa muncă artistică a corului Radioteleviziunii, atît de competent organizată de dirijorul Aurel Grigoraș. S-a cîntat curat, nuanțat, atrăgător.

Am urmărit apoi *Antiphonia* de Nicolae Brânduș, în interpretarea formației „Camerata" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" condusă de Paul Staicu.

Titlul i-a fost sugerat, probabil, compozitorului, de acea cîntare alternativă cunoscută sub numele de *Antifon*. Și întradevăr, partitura scrisă pentru un ansamblu de coarde, comportă trei asemenea grupe „antifonice". Concomitent cu ceeace se execută pe scenă se aude și o muzică înregistrată și pe bandă. Cele trei grupe de coarde și muzica de pe bandă, redată prin două difuzoare de o parte și alta a scenei, comunică o puternică impresie auditivă stereofonică.

Inițial, compozitorul a pornit de la o temă de bocet bănățean, pe care a prelucrat-o cu respectarea armonicelor naturale respective, realizate între cele trei grupuri instrumentale prin acordaje diferite, (scordature) de ordinul unui semiton.

Tema este dramatică ; o monodie ce apare la început ca un ison prelung, ca o pedală. Viorile cîntă în registrul cel mai înalt, o serie de flajeolete, susținute apoi de un viguros complex sonor. Impresia este foarte interesantă, ca o sonoritate de orgă, datorită prelucrării realizată cu multă pricepere de inginerul de sunet B. Bernfeld (filtrări și alte combinații electronice) în timp ce viorile execută o seamă de game ascendente ori coborîtoare.

În partea centrală a lucrării, (mai precis în cea de a treia) orchestra precum și banda stereofonică realizează sonorități de o frumoasă și nebănuită transparență. Ne-a apărut ca un adevărat zvon de clopote, de un colorit atrăgător pe care ținem să-l relevăm cu atît mai mult cu cît la realizarea acestuia nu contribuie decît instrumentele de coarde. Este de urmărit, de asemenea, acel crescendo continuu în partea finală a lucrării, cînd banda electronică intervine și ea cu eficiență, majorînd impresia de plenitudine sonoră. Dacă ne gîndim că tot eșafodajul sonor se sprijină pe un simplu motiv de bocet și acesta, destul de... epurat de compozitor, realizarea apare cu atît mai interesantă. Spirit activ, talent în necontenită investigație a universului sonor, Nicolae Brânduș promite, sîntem siguri, lucrări tot mai valoroase. Orchestra de cameră a Conservatorului a răspuns cu promptitudine exigențelor dirijorului Paul Staicu, eminent cornist și în același timp pasionat dirijor care a vădit, ca și ceilalți interpreți, studierea serioasă a lucrării.

La același concert am ascultat lucrarea „Jocuri" 4 ; „Colaje" de Corneliu Dan Georgescu, interpretată de orchestra simfonică a Radioteleviziunii dirijată de Emanuel Elenescu. Compozitorul a mai prezentat jocuri I și jocuri 3. Ele alcătuiesc un ciclu de lucrări cu caracter festiv. În toate folosește anumite fragmente motivice citate din jocuri populare maramureșene și bihorene. Ca o caracteristică a formei, toate se disting prin faptul că „segmentele" — ca să folosim termenul ales de compozitor — care le alcătuiesc, reprezintă anumite „acțiuni muzicale" distincte ce pot fi socotite independente între ele. Așa dar aceste jocuri, care de altfel sînt scurte nu au o formă propriu-zisă constituită, structurată clasic. Elementul de legătură, între diferite „segmente" ale acestui joc îl constituie între altele, un anumit glissando, continuu și lent al instrumentelor de coarde. Elementele folclorice apar des de-a lungul lucrării. Ele sînt juxtapuse „lipite" (de unde și termenul de „colaj"). Noi am socotit că smălțuiește, într-un fel, lucrarea, foarte scurtă de altfel. Aceste fragmente de folclor (cîteva zeci) se reduc mai de regulă la mici motive sau chiar simple celule, mai greu sesizabile la o primă audiție și nu sînt integrate organic în lucrare. Ne-a interesat însă, în mod deosebit, chipul în care compozitorul a lucrat, cu o rară meticulozitate, acest „joc" care cuprinde o seamă de elemente aleatorice, anumite nedeterminări la diferite instrumente — percuție, harpe etc. în ceea ce privește modurile de atac, unele glissandi în sus și în jos etc. etc. și care duc la o masă sonoră foarte amalgamată, omogenă cu o eterofonie, la răstimpuri, cu totul atrăgătoare. Pe lîngă acea desfășurare continuă coardele care generează un fel de murmur, uneori chiar vuiet, foarte sugestiv, participarea foarte diversă a instrumentelor de culoare și unele efecte de muzică concretă creează o atmosferă extrem de interesantă în care folclorul propriuzis străfulgerează necontenit. Efectul este inedit și trebuie să elogiem atît talentul creator al înzestratului compozitor cît și diligența cu care orchestra și dirijorul ei s-au aplicat la interpretarea unei lucrări a cărei scurtime e compensată de o pluralitate, de mare complexitate, a mijloacelor de expresie.

P. S.

Apreciind atît inițiativa conducerii muzicale a Radioteleviziunii cît și munca formațiilor corale și simfonice de a prezenta asemenea lucrări în primă audiție, credem că s-ar cere ca cercul iubitorilor acestor manifestări, să fie lărgit. Ar fi de dorit, ca ele să aibă loc chiar în sala de Studio, întrucît, sala de repetiții fiind prea mică, sonoritatea apare prea mare, deformînd unele intenții de cînt în piano, ale compozitorilor (cazul Jocuri 4 „Colage").

J. — V. P

La două piane: Dan Grigore și Eduardo Ricci

Recitalurile la două piane constituie o raritate nu numai în țara noastră, ci și pe planul vieții muzicale internaționale. Sînt, într-adevăr, extrem de rare cazurile în care doi pianiști de valoare consimt să se constituie într-un cuplu, pentru a desțeleni terenul literaturii destul de bogate a muzicii scrise de numeroși compozitori pentru două piane sau pentru un pian la patru mîini. Explicațiile nu sînt greu de imaginat : dificultatea sincronizării depline a intențiilor interpretative sau chiar a reunirii unor temperamente artistice înrudite iar pînă la urmă chiar lipsa de interes a unor pianiști de a împărți aplauzele publicului cu un coleg de specialitate. Și totuși, în istoria interpretării pianistice se cunosc cazurile unor artiști — ce e drept, puțini la număr — care și-au cîștigat un renume mondial tocmai prin activitatea lor sub forma unor cupluri de pianiști. Ne gîndim, în perioada dintre cele două războaie mondiale, la francezii Wiéner și Doucet, iar mai recent la frații Kontarsky sau la Paul Badura-Skoda și Jörg Demus, pe care i-am putut aplauda la Festivalul „Enescu" din 1970, atît într-un recital comun, cît și ca soliști independenți ai unor concerte sau recitaluri.

Cu atît mai meritorie apare, în acest context, inițiativa pianiștilor Dan Grigore și Eduardo Ricci, de a aborda genul recitalului la două piane, paralel cu activitatea solistică tot mai susținută și mai apreciată a celui dintîi. Este o dovadă concludentă a unei diversități de preocupări, care nu poate fi decît aplaudată, mai ales că realizarea cuplului s-a situat la un nivel remarcabil.

Două *Sonate* de Muzio Clementi (ambele în Si bemol major) au deschis recitalul, introducîndu-ne în lumea specifică a acestui epigon al clasicismului vienez, nutrită de spirit didactic, dar totodată străbătută de idealul unei epoci care tindea la puritatea tehnică în toate domeniile artistice. Autorul vestitei culegeri de studii pianistice „Gradus ad Parnassum" — așezată de secole la baza oricărei învățături a tehnicii clavirului — a fost primul dintr-o serie de compozitori (din care au mai făcut parte Cramer, Hummel, Czerny, Kalkbrenner ș.a.), al căror merit constă în aceea că au pregătit — pornind de la virtuozitatea pură — terenul pentru apariția pianisticii romantice. Ca atare, un debut de recital cu muzică de Clementi, interpretată de cei doi soliști cu o deplină claritate și precizie a frazelor, a constituit o introducere istoricește justificată la piesa romantică imediat următoare, *Variațiunile pe o temă de Haydn*, scrisă de Brahms în același timp cu celebra versiune de orchestră a aceleiași lucrări. Trebuie să recunoaștem deschis — fără a subaprecia sub nici o formă eforturile celor doi interpreți, de a suplini prin patru mîini de pianiști absența unei orchestre simfonice întregi — că varianta pianistică a *Variațiunilor* apare ca o palidă copie a celei orchestrale, ca un exercițiu academic de reducere pianistică a unei partituri simfonice. Cu toate acestea, am urmărit cu interes lucrarea chiar și în forma ei astfel comprimată, fie și pentru faptul că — avînd „în urechi" piesa de orchestră corespunzătoare — am sesizat o dată mai mult geniul de orchestrator al lui Brahms !

Ceea ce a urmat apoi, a constituit o nouă surpriză. Anunțate în program ca *Două dansuri* de Mihail Andricu, în primă audiție, piesele prezentate au evocat o atmosferă orientală, neobișnuită pentru maestrul consacrat al prelucrărilor folclorice românești. „Misterul" ni s-a dezvăluit abia după recital : ceea ce ascultasem, erau transcrierile originale, de dată relativ recentă, ale autorului, după două dansuri din baletul *Taina*, compus cu patruzeci de ani în urmă, pe o tematică hindusă !

Din punct de vedere al realizării interpretative, culminația recitalului avea să fie atinsă în partea a doua a programului, începută cu un grațios *Rondo în Do major* de Chopin și continuată cu o rafinată pagină de Debussy, *Lindaraja*, pătrunsă de o ambianță iberică plină de discretă poezie. A urmat apoi *Mica Suită* de Debussy, pe care o ascultasem și în recitalul din 1970 al cuplului Demus-Badura-Skoda. Comparația cu cei doi renumiți maeștri ai pianului nu a fost cîtuși de puțin în defavoarea tinerilor pianiști români ; cele patru părți ale suitei — lucrare de tinerețe a autorului, compusă pentru pian la patru mîini și ulterior orchestrată de Henri Busser la cererea lui Debussy — au avut eleganță și delicatețe poetică. În final, o primă audiție de Witold Lutoslawski, *Variațiuni pe o temă de Paganini*, ne-a surprins prin scriitura de mare virtuozitate pianistică și de largă accesibilitate concertantă, căreia Dan Grigore și Eduardo Ricci i-au făcut față cu o deosebită strălucire. Prin contrast, *Marșul militar* de Schubert, acordat ca „bis", a adus cu sine o ambianță vieneză degajată și surîzătoare, pentru ca intonațiile de jazz ale piesei *Scaramouche* de Milhaud să ne reveleze noi valențe ale cuplului.

Succesul de public, obținut de cei doi pianiști într-o sală a Ateneului confortabil populată, trebuie să-i încurajeze la continuarea acestei activități, pentru care posedă în mod evident însușirile necesare, atît pe planul individualităților artistice, cît și pe cel al coordonării stilurilor și a mijloacelor de expresie. Există o interesantă literatură, clasică și contemporană, care ar putea fi astfel dezvăluită publicului.

EDGAR ELIAN

Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj

Este una din formațiile noastre de cameră fruntașe, desprinsă din sînul Filarmonicii clujene. Programul, de o deosebită diversitate, prezentat în sala mică a Palatului, a fost, de altfel larg popularizat prin televizarea sa integrală. Sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu am putut aprecia în *Divertismentul în re major* (K.V.136) de Mozart cursivitatea cu care a fost redat discursul muzical din prima parte (*Allegro*), cantabilitatea mișcării mediane (*Andante*) și celeritatea imprimată *Presto*-ului final ; stilul mozartian, specific, a fost bine păstrat. Statornic sprijinitor, alături de Mircea Cristescu, al acestei formații de elită, Ștefan Ruha, pe care ne bucurăm că îl avem, se pare, cu o frecvență sporită, în concertele bucureștene, a cîntat *Concertul pentru vioară și orchestră în fa major*, de Jean-Marie Leclair. Ruha dispune nu numai de o rară agilitate în redarea celor mai exigente pasaje de virtuozitate violonistică, dar are și un ton plăcut, just și de o mare finețe. În același timp el cîntă cu o trăire intensă anumite mișcări pe care le redă cu un dogoritor sentiment dar simplu, fără exagerări și fără poză de... sentiment (ne referim la *Adagio*) după cum *Allegro final* a fost înfățișat

cu o ritmicitate vie și cu o desăvîrșită fluență. Este un artist de indiscutabilă clasă internațională.

Am urmărit și cunoscutele *Trei piese pentru orchestră de coarde de* Constantin Silvestri. Silvestri, în relativ scurta-i existență, a scris puțină muzică, deoarece activitatea sa dirijorală îl solicita prea mult. Dar tot ce a scris poartă pecetea unui indiscutabil talent creator. Orchestra a evidențiat caracterul de joc sprințar al primei piese, cantabilitatea și expresivitatea celei secunde, verva, vioiciunea ultimei, care face parte (ca și prima piesă) dintr-o culegere de Bartok — cea de a doua fiind de inspirație proprie a compozitorului în stilul unor cîntece bihorene.

Încheierea concertului a fost făcută cu *Divertimento* de Bela Bartok. Mircea Cristescu a dat curs liber primei mișcări *Allegro non troppo,* cu caracter mai mult sau mai puțin dansant, după care a diversificat tempo-ul pentru a răspunde cu justețe indicației succedente *più tranquillo,* din aceeași parte.

O asemenea lucrare care poartă titlul de „divertisment" nu exclude, la Bartok, ca mișcarea a doua *Adagio,* să cuprindă momente dramatice ce frizează tragismul. Expresie directă a stării sufletești a compozitorului la acea epocă (1939) ea realizează totodată contrastul necesar între mișcările extreme ale lucrării. A fost redată cu patetism, cu frămîntarea de circumstanță.

Finalul, *Allegro assai,* a vădit posibilitatea de precisă execuție ritmică a orchestrei și de cînt distinct, clar, expresiv, cu deosebire în pasajele de polifonie. Pasajul *scherzando, poco rubato* a fost redat cu toată grația pe care o reclamă.

Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj, deși nu are decît șase ani de existență, reușește tot mai mult să se impună ca o formație artistică bine închegată, omogen sudată, cu un remarcabil spirit de colaborare și organizarea judicios diferențiată al stilului de interpretare. Succesele sale la noi și peste hotare sînt notorii.

J. — V. P.

Studio-Ateneu

Sala „Studio" a Filarmonicii „George Enescu", pusă cu generozitate în slujba tinerelor talente, cele mai multe aflate la primul lor recital public, ne oferă săptămînă de săptămînă, sub „genericul" intitulat : *debuturi-afirmări-confirmări,* o adevărată revărsare de muzică și tinerețe. Într-o astfel de ambianță am urmărit cu viu interes evoluția solistică a violoncelistului Aurel Niculescu și a sopranei Ana Nigrim, ambii interpreți activînd pe scenele muzicale din orașul Brașov.

Născut la Brașov în 1943, absolvent al Liceului de Muzică nr. 1 și al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Capitală (avînd ca profesori pe D. Dimicu, R. Aldulescu și S. Antropov), tînărul violoncelist Aurel Niculescu ne-a apărut ca un instrumentist format, dotat cu sensibilitate și siguranță în execuție, posesor al unei tehnici bine cizelate, suple. El a redat întregul său program (Vivaldi : *Sonata a VI-a, în si bemol major,* Prokofiev : *Sonata op. 119*) într-o viziune lirică, tinerească, cu o clară logică a frazării și o deosebită grijă pentru rigoarea construcției, beneficiind totodată de o excelentă colaborare pianistică susținută cu respect și profunzime, cu subtilitate de către pianista Elena Cosma.

Paralel cu activitatea concertistică, desfășurată în țară (în programele filarmonicilor din Cluj, Bacău, Timișoara, Arad, Satu-Mare ș.a.) în străinătate (Olanda, R.F. a Germaniei, Franța) violoncelistul Aurel Niculescu desfășoară și o susținută activitate didactică și dirijorală.

Solistă a Teatrului Muzical din Brașov, soprana Ana Nigrim, după ce a urmat serioase lecții cu reputații profesori Constantin Stroescu, Stela Simonetti, A. Alexandrescu ș.a. și-a desăvîrșit arta cîntului cu Irène Ioachim (Franța) și cu Lore Fischer (R. F. a Germaniei). De asemenea a desfășurat o bogată activitate solistică fie în concerte cu filarmonicile din Tg. Mureș, Brașov, Ploiești, fie abordînd partiturile operelor *Fidelio, Trubadurul, Trandafirii Doftanei* sau interpretînd numeroase lieduri din repertoriul universal și autohton.

Soprana Ana Nigrim s-a prezentat în recitalul susținut în Sala „Studio" ca o cîntăreață dotată cu multă muzicalitate și un dezvoltat simț al stilului. Cîntăreața și-a alcătuit un program în care a inclus lucrări de Tudor Ciortea : *La Steaua,* versuri M. Eminescu, *Improvizație,* versuri Li-Tai-Pe, Schumann : *Ciclul Dragoste de femeie,* versuri de Adalbert von Chamisso și Ravel : *Cinci cîntece populare grecești.*

Ca și solistul violoncelist, soprana Ana Nigrim a beneficiat de o companie instrumentală rafinată, atentă și logică, în persoana pianistei Adriana Lugojan.

O seară deosebit de agreabilă, ca multe altele, desfășurată în sala „Studio" a Filarmonicii „George Enescu" din Capitală, unul din multele mijloace eficiente și concrete de grijă deosebită acordată formării complexe, multilaterale, a tinerilor soliști, poate mulți dintre ei adevăratele „speranțe" interpretative de mîine.

CONSTANTIN RĂSVAN

Primul concert al Societății „Muzica"

Din arsenalul mijloacelor care stau la îndemîna oamenilor angrenați în migăloasele și foarte responsabilele operații de educație culturală a omului zilelor noastre, fac parte și societățile muzicale. Socotită o pîrghie însemnată, puternică, pe acest drum-adevărat război !, al cunoașterii valorilor spirituale și ale concepției, înmagazinate în capodoperile tuturor timpurilor, muzica a fost utilizată ca atare, ocrotită și înconjurată cu atenția necesară, meritată, de organizatorii celebrelor foruri de educație și afirmare patriotic-națională, dintre care este suficient să amintesc, doar, celebra Societate „Carmen".

„Omagiu înaintașilor noștri", sublinia compozitorul Doru Popovici, președintele Societății „Muzica", tînăra asociație își propune afilierea la aceste mari tradiții, instaurarea și dezvoltarea unora noi, corespunzătoare complexelor coordonate ce definesc arta contemporană. Participarea cu un larg timbru de masă ce caracterizează activitatea societății, membrii ei aparținînd sau nu profilului muzical profesional, constituie, de asemenea, o realizare demnă de menționat.

Primul concert al societății, a înscris prezența sectoarelor de activitate cele mai reprezentative. Cuprinzînd un ansamblu simfonic, un trio de coarde, mai mulți soliști vocali și o formație corală, programul a demonstrat amplitudinea preocupărilor, aria întinsă de obiective propuse. Dintre lucrările prezentate, cu bucurie am înregistrat

succesul obținut de *Schiță concertantă pentru violoncel, pian și orchestră*, a tînărului compozitor Dan Buciu, lucrare dedicată aniversării a 25 de ani de la proclamarea Republicii. Concisă, inspirată, cu un relief concertistic atrăgător, într-un stil de accesibilitate intenționată, piesa este construită pe un tipar formal tripartit, într-o succesiune andante-allegro-andante. Dirijorul Radu Cozărescu și soliști Magda Buciu și Aurel Niculescu s-au apropiat, cu multă înțelegere, de intențiile compozitorului, punîndu-le în valoare într-o manieră notabilă. La pupitrul orchestrei sale, pasionatul șef de orchestră Radu Cozărescu a impresionat plăcut în „lucrarea pentru dirijor" care a fost *Uvertura „Prometeu"* de Beethoven. Redată dinamic, contrastant, cu o susținere însuflețită, interpretarea uverturii a prezentat ansamblul ca o formație disciplinată, inteligentă, care merită să fie condusă pe linia asimilării pieselor din „marele repertoriu", precum și a lucrărilor românești originale.

Trio-ul de coarde, alcătuit din Adriana Trosca, Domnița Stoenescu și Flavia Henteș, a sensibilizat, cu bun gust, paginile *Trio-ului în Si Major* de J. Brahms, partea I-a. Am simțit, în interpretarea lor, dimensiunile unui lucru „făcut frumos", precum și dorința de a-i urmări cît mai des.

Cîntăreții prezenți în concert au evoluat într-un diapazon repertorial amplu, în care s-a făcut simțită dorința expresă de asimilare a muzicii de operă. Mihaela Orăscu, Alexandru Horja, Otilia Vașoti (mențiune pentru căldura și plasticitatea interpretării sale), Anca Roșulescu, Viorica Kiss, Natalia Rădulescu, Livia Vasiliu, Emil Niculescu, Grigore Dumitrescu și Ștefan Vașoti, îndrumați de prof. Cornelia Gavrilescu și acompaniați de corepetitoarea Eugenia Botezat au etalat cîteva cuceriri pe linia educării glasului și a interpretării, deținînd de asemenea promisiunile unei dezvoltări așteptate cu interes.

In deschiderea concertului, formația corală, condusă de talentatul dirijor Nicolae Ghiță, ne-a introdus, cu măiestrie lăudabilă, în lumea rafinată și dificilă a madrigalului. *Vine iar* de John Dowland, *Trei lucruri minunate* de Daniel Friederici și *Fetițele toate* de Orlando Lassus au constituit tot atîtea reușite pe drumul cunoașterii și aprecierii, mai întîi de către tinerii coriști, a genului. Ansamblul este instruit cu pricepere și dăruire și o activitate permanentă, susținută, din partea membrilor lui, îi va aduce, cu siguranță, satisfacțiile meritate.

Din programul prezentat am mai reținut și *Nunta de pe Someș* de Viorel Doboș, o sumă de virtuți folclorice, colate dificil dar convingător.

ANTON DOGARU

Opereta „Leonard" de Fl. Comișel pe scena Teatrului Muzical din Galați

Opereta românească, afirmată în ultimele două decenii ca un gen capabil să antreneze publicul și să-i rețină atenția, a înregistrat cîteva succese ferme, dintre care cele mai durabile au fost, fără îndoială, *Ana Lugojana* de Filaret Barbu și *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino. De la revistă și spectacol de estradă, compozitorii au făcut astfel pasul așteptat spre o expresie mai înaltă a teatrului muzical, ce reclamă o concentrare a forțelor de creație necunoscută înaintea creatorilor ancorați în arta divertismentului. Florin Comișel însuși a experimentat opereta, îmbogățindu-i repertoriul național cu lucrări cum sînt *Culegătorii de stele* (1953), *Trebuie să mă-nsor* (1967) și *Soarele Londrei* (1968). Recenta sa operetă, prezentată în premieră absolută de colectivul Teatrului muzical din Galați — care, din decembrie 1972, poartă denumirea de Teatrul muzical „N. Leonard" —, are ca personaj central figura intrată în legendă a „Prințului operetei", el însuși gălățean prin naștere.

Pe un libret de Barbu Alexandru-Emandi, distins cu o mențiune la concursul organizat în 1969 de fostul Comitet de Stat pentru cultură și artă, avînd ulterior colaborarea lui Aurel Storin, compozitorul a urzit o partitură vie și colorată, al cărei scop a fost acela de a evoca o epocă — primele decenii din acest secol — și, în ambianța ei, de a reconstitui personalitatea luminoasă a lui N. Leonard. Ariile și ansamblurile vocale, de o bogată melodicitate, au fost concepute de un bun cunoscător al vocilor, în același timp însă și de un orchestrator dibaci, în stare să obțină efectele daramtice sau lirice necesare într-o operetă.

I s-ar putea aduce libretului obiecțiunea absenței unui conflict dramatic tradițional, dacă intenția n-ar fi fost, la autori, înlocuirea anecdotei printr-o frescă evocatoare a personalității marelui tenor român și a împrejurărilor sale de viață. Din fresca aceasta „conflictul" propriu-zis nu lipsește, chiar dacă el nu îmbracă formele uzitate de opoziția dintre diferite caractere, ci stăruie de-a lungul celor șase tablouri în tensiunea creată de lupta lui Leonard și a artiștilor aflați împrejurul lui împotriva indiferenței oficiale față de un gen atît de îndrăgit de public. Libretul devine în acest fel plauzibil și din perspectivă dramatică, înviind o întreagă galerie de personaje legate de afirmarea operetei în România de odinioară și de operetă în general : Florica Cristoforeanu, Ciucurette, Carussy, Bărcănescu, Franz Lehár, Mitzi Günther ș.a. Că Leonard și stelele mai mărunte strălucind în raza lui a suferit în cele din urmă o înfrîngere, lucrul acesta nu i-a interesat pe autori, ei nefiind istorici, ci căutînd doar să ilustreze frumusețea acțiunii lor și prestigiul pe care l-au dobîndit pe seama operetei, ca spectacol, în țara noastră. De asta, apoi, în final, Leonard ne este înfățișat într-o ascensiune de apoteoză, așa cum, de fapt, a rămas în memoria posterității, ca o culme rar atinsă de interpreții ce se confundă prin viața și arta lor cu un anumit gen.

Muzica lui Florin Comișel reflectă sugestiv această apoteoză, după cum se mulează, cu o remarcabilă intuiție, la diversele momente ale frescei, prezentată cu antren și strălucire pe scena Teatrului muzical „N. Leonard" din Galați.

Dificultatea cea mai mare a montării operetei era aceea de a afla un interpret plauzibil, ca înfățișare și calitate vocală, pentru personajul titular. El a fost găsit în tenorul Ion Frigioiu, un artist tînăr aflat la începutul profesiunii sale, capabil să trezească iluzia prin apariția sa și chiar prin cîntec, îndeosebi în piesele lirice, impostația incompletă neîngăduindu-i încă o expresie convingătoare și clară în momentele dramatice. Spre deosebire de restul colectivului, care nu posedă deocamdată tehnica debitării în diapazon firesc a textului de proză, Ion Frigioiu a izbutit să fie natural și în replicile sale necîntate, avînd pe deasupra eleganța și mlădierea obligatorii spre a fi un Leonard *redivivus*. În rolul Floricăi Cristoforeanu, soprana Lucia Țibuleac și-a etalat frumoasele acute, emisiunea cultivată și sensibilitatea muzicală, fiind dublată în rol

de o talentată cîntăreață tînără și ea, Eleonora Munteanu. Elza a fost interpretată de una din forțele artistice cele mai sigure ale colectivului gălățean, Marilena Marinescu-Mareș, a cărei voce are o admirabilă omogenitate de registre, un timbru nobil și luminos, alături de o expresie lirică plină de căldura emoției. În ciuda unui rol episodic, subreta Margareta Kiss și-a impus vocea, talentele-i coregrafice și temperamentul vivace, conferind strălucire scenei. Gheorghe V. Gheorghe și Cicerone Ognef, în rolurile lui Ciucurette și Carussy, au înțeles nuanța interpretării cupletelor după buna tradiție locală creată de I. D. Ionescu, pentru ca, în general, artiștii gălățeni să afle nota cea mai adecvată pentru replicile lor.

Aflarea acestei note juste se datorează în primul rînd calității colectivului însuși, dispunînd de elemente deosebit de înzestrate, dar se datorează în egală măsură regizorului Barbu Dumitrescu, directorul teatrului. În colaborare cu scenograful Dan Nemțeanu și coregrafa Adriana Dumitrescu, el a zămislit un cadru potrivit epocii în care este evocat Leonard și, de-a lungul scenelor, a desfășurat un fir șerpuitor de tensiune dramatică, cu scopul de a da o imagine de efect despre ce a însemnat viața artiștilor lirici acum șase-șapte decenii în țară. A adîncit, totodată, unda de umanitate împrăștiată de această viață și a realizat cîteva frumoase momente de presiune emotivă, îndeosebi în finaluri. Mișcarea figurației și evoluția coregrafică s-au încadrat și ele în domeniul sugestiilor regizorale, după cum stop-cadrurile au avut nu numai rostul de a asigura textului inteligibilitatea, ci și de a reflecta pasivitatea publicului față de lupta și frămîntările artiștilor pentru supraviețuirea operetei, într-o perioadă cînd preferințele de natură estetică erau încă difuze sau chiar amorfe. Metoda lui Barbu Dumitrescu de a observa nuanțele menite să ilustreze stilul unei epoci ni se pare una din izbînzile sigure ale montării noii operete românești. În acest fel, Leonard și fauna artistică mișunînd în jurul lui, cu problemele și aspectele variate ridicate de timpul respectiv, cîștigă o concreteță ce-i captivează pe spectatori.

Orchestra gălățeană este un ansamblu ajuns la maturitate, interpretînd un repertoriu nu numai divers, ci și delicat, din care Mozart nu lipsește. Condus cu autoritate și pricepere de dirijorul Silviu Zavulovici, ea a dat glas, cu atenție la culorile dinamice și cu un simț apreciabil al proporțiilor în colaborare cu scena, muzicii insinuante, de efect, a lui Florin Comișel.

CLAUDE ROMANO

DIN ȚARĂ

Brașov

Decembrie. Mai dens și mai felurit încă decît în luna precedentă, aportul concertelor brașovene a prilejuit o bună încheiere anului în principalele lui sectoare de manifestări muzicale.

Urmărind cronologia lor, încep prin a sublinia apariția fermă, hotărîtor articulată și direct activantă a muzicianului dirijor Mircea Basarab la pupitrul Filarmonicii „Gh. Dima".

Dansurile românești ale lui Rogalski, prețioase pagini ale literaturii simfonice românești, merită prin ele însele, cît și prin chipul în care le desleagă tîlcul și le stîrnește verva de colorit dirijorul Mircea Basarab, să fie reluate ori și unde, prin intermediul și altor falange orchestrale.

Simfonia nr. 25 a lui Mozart, prevestire a lui Schubert, *Pasărea de foc,* sclipire a tinereții creatoare stravinskiene și *Variațiile pe o temă rococo* de Ceaikovski, de acută exigență virtuoză, cu concursul remarcabil în eleganță și stilizare a violoncelistului Petre Baciu, au făcut parte din același aplaudat concert.

Mulțumiri se cuvin dirijorului Mircea Lucescu pentru a fi înscris și bine valorificat în concertul următor lucrarea *Ulysse* a lui Liviu Glodeanu. S-a văzut că tînărul compozitor a ajuns la o veritabilă elocință personală a sunetului și la certă individualizare în expresie a instrumentelor. Conturul precis, îndrăzneț și de ecou imediat al poemului, însemnata participare a sopranei Virginia Manu și a întregii orchestre la o interpretare bine caracterizată, i-au asigurat un succes categoric.

În același program a figurat și *Concertul în do minor pentru pian și orchestră* de Beethoven, clar și minuțios cizelat de solistul Gabriel Amiraș, dar și cu unele cochetării stilistice de detaliu pe care nu le-am găsit îndestul de apropiate suflului beethovenian.

Am constatat încă odată cu cît de plăcut adaptabilă atenție activă știe să acompanieze dirijorul Mircea Lucescu.

Un foarte frumos concert de fine de an a fost condus de dirijorul Ion Baciu. *Uvertura de concert* a lui Pascal Bentoiu, cu plenitudini enesciene, desfășurîndu-se în falduri sonore somptuoase, aducînd mult avut de idei și vii expansiuni și-au găsit sub o baghetă cald animatoare, ambianța așteptată de belșugul de dinamism creator care a dictat-o.

Într-o serie de arii de operă de fond și cerințe de caracterizare variate, s-a relevat în același concert arta viguroasă a basului Helge Bömche, sprijinită de o cantabilitate vocală de ample resurse lirice.

În *Simfonia a III-a* de Brahms, largheța învăluitoare și plenitudinea de vibrație interioară a dirijorului Ion Baciu, au dezvăluit profunzimi emoționante, dînd curs deschis resurselor demne de elogii ale orchestrei, dovedită în decursul stagiunii maleabilă și reflectînd adesea în mod evident sugestiile pornite de la pupitrul ei, în fața căruia se perindă numeroși muzicieni.

Sub conducerea lui Ilarion Ionescu Galați, a putut fi ascultat un concert Bach-Mozart, dat de orchestra de cameră a Filarmonicii „Gh. Dima", ansamblu de artiști care răspund convingător stilului cameral sub avîntatul îndemn animator al dirijorului. Este de așteptat ca activînd în continuare, formația să izbutească o evidențiere specială în festivalul de vară al Brașovului și, de sigur, nu numai în acest prilej, contribuind serios și în afară de el la dezvoltarea muzicofilă a ascultătorilor și la extinderea culturii muzicale brașovene.

Solist a fost tînărul pianist și profesor Horia Cristian, de serioasă concepție și capacitate, poate încă prea reținut în exteriorizare dar dovedind în andantele și finalul *Concertului nr. 1* de Mozart, în primă audiție pe țară, că se poate bucura și de o decontractare foarte favorabilă divulgării sensibile a jocului și comunicativității în elocuțiune.

Un concert de muzică românească de cameră semnat de Tudor Ciortea, Sabin Drăgoi, Liviu Teclu, Felicia Don-

ceanu, Paul Constantinescu și Cornel Țăranu și organizat pentru sărbătorirea aniversării Republicii, s-a desfășurat în aleasă ținută, precedat de cuvîntul muzicologului prof. Gema Zimveliu și cu concursul dat de Ana Nigrim, Liliana Pagu, Liviu Teclu, Maria Teclu și trio de coarde Gh. Botez, un alt concert de muzică de cameră, împărțit între lied și cvartet instrumental, cu un program Schumann — Beethoven, cu concursul basului H. Bömches, pianistului Liviu Teclu, violonistul George Bălan, violistului Harry Wandarschetk și cellistului Gunther Fromm, au împlinit cu succes zestrea concertelor de cameră, la loc de cinste în Brașov.

Recitalul, *prezență rară în viața muzicală a orașului*, a înscris o excepție în această ordine de lucru prin recitalul pianistei clujene Graziella Georgia, dat în sala de festivități a liceului muzical.

Asistența foarte firavă constatată, ar fi fost în mod util evitată dacă pe un bun număr de elevi din clasele mari ale liceului muzical i-ar fi atras, ceea ce ar fi fost de dorit, un prilej de a înțelege demonstrativ, odată mai mult, că mîna, sunetul, fraza, se pot lucra pînă la stadii înaintate și dedica pătrunderii stilistice și redării sensibile a marilor texte muzicale.

Țin să citez dintr-o producție a sfîrșitului de trimestru din același liceu, punctat de apreciabile promisiuni, unele rezultate care au depășit frumos pragul speranțelor. Au fost acelea obținute de Melinda Popp, cello, Pulcă Gheorghe, clarinet, și Carmen Enescu, pian.

Corul de copii al liceului, sub conducerea profesorului Paul Stegaru, dă un armonios exemplu de dozare firească în debit și nuanță, limpezime și muzicalitate.

ROMEO ALEXANDRESCU

Festivalul corurilor de cameră

Desfășurat în zilele de 18 și 19 noiembrie la Brașov, Festivalul corurilor de cameră Gh. Dima a însemnat o frumoasă reușită, atît prin larga participare — pe estrada de concert perindîndu-se un număr de 10 coruri din toate colțurile țării — cît și prin ținuta artistică elevată în care s-au încadrat majoritatea formațiilor.

Comitetul județean de cultură și educație socialistă din Brașov a asigurat și de data aceasta condiții optime de organizare datorită cărora festivalul — aflat la cea de-a doua ediție a sa — s-a înscris ca una din acțiunile remarcabile ale acestui bogat an muzical.

Referitor la formațiile participante am remarcat în primul rînd valoarea și nivelul tehnic-interpretativ al corurilor de cameră al Sindicatului Învățămîntului din Iași și al Casei de cultură a sindicatelor din Municipiul Suceava, care s-au afirmat prin omogenitate, emisie, acurateță și dicțiune, diferențiindu-se doar în concepția interpretativă. Corul ieșean, (dirijori Ion Pavalache și Anton Bișoc) a optat pentru un aport creator, în care originalitatea interpretativă să confere lucrărilor o notă personală, ceea ce, datorită siguranței tehnice a formației, i-a reușit din plin, mai ales în piesele : *La mijloc de codru des* de Gh. Dima, *Bongiorno madona* de A. Scandelli, *Fata de păstor* de T. Teodorescu, *Surîs de aur* de Ion Nicorescu.

Corul sucevean (dirijor Ștefan Pintilie), urmărind în principal realizarea unui cadru stilistic cît mai autentic, a desfășurat o impresionantă gamă de finețe interpretativă, cu deosebire la pasagiile de pianissimo, în care a mers pînă la transparențe aproape de neconceput. Din variatul program am relevat *La casa di peste drum* de T. Jarda, *Ziua Ninge* de Gh. Dima, *Sîrba pe loc* de Gh. Danga, *Țara mea* de Marin Constantin, *Quanto ritrova* de Constanzo Festa, *La praid of may de* Johan Fornsete, *Il est bel et bon* de Passereau.

Alte prezențe remarcabile au fost și corul de cameră al Sindicatului învățămînt Bacău (dirijor Ion Bănică) avînd multă acurateță și omogenitate dar cu o tendință de uniformizare a interpretării dată de utilizarea unei game restrînse de nuanțe, fără a depăși niciodată nivelul unui mezzoforte. Corul feminin de cameră al Sindicatului învățămînt Timișoara condus cu talent și pricepere de Mircea Idvoreanu, formație susceptibilă de un frumos progres în condițiile perfecționării emisiei, corul de cameră al Casei municipale de cultură Satu Mare, dirijor Kalman Fejer, dar mai ales corul de cameră al Sindicatului învățămînt Brașov (dirijor Dorel Munteanu), care prezentînd un program exclusiv din lucrările mai puțin cunoscute ale lui Gh. Dima, a dovedit un potențial tehnic și interpretativ de mare finețe și rafinament artistic.

Foarte inegal în evoluția sa, mai ales în privința emisiei, corul de cameră al căminului cultural Dolhești-Suceava dirijat de Petru Sandovici, ne-a oferit totuși surpriza unor interpretări deosebite — datorate dirijorului — în *Dorul, dor* de Ludovic Paceag, *Cucuruz cu frunza-n sus* de Gh. Dima și *O, lume, ce frumoasă ești* de Beethoven.

Am mai notat, în acest festival, posibilitățile de viitor ale corului de cameră al Casei de cultură din Cîmpulung Muscel, dirijor Moise Mitulescu, un ansamblu cu voci de calitate mai ales la vocile feminine, corul de cameră al Palatului culturii din Brașov, dirijor Nicolae Țurcanu, precum și prezența corului de cameră al Casei orășănești de cultură Sighișoara dirijat de Ion Iakobi.

În încheiere, o remarcă pentru publicul foarte numeros care a umplut sala de concert în ambele zile, confirmînd prin aceasta atît reușita acestei frumoase manifestări cît și o nouă opțiune pentru Brașovul contemporan, ca „oraș al muzicii de cameră."

Mircea GHERMAN

„Zilele operetei" la Galați

Un festival de operetă în contextul unei vieți muzicale ce demonstrează grăitor viabilitatea acestui gen de spectacol, apare — de la sine înțeles — o acțiune artistică extrem de necesară. Este util prin preocuparea de a promova și stimula creația originală, prin spiritul artistic competitiv ce-l determină, prin confruntarea de nivele interpretative, schimburi de opinii și de experiență profesională ce le favorizează ; în fine este util prin posibilitatea de a oferi periodic, imagini reprezentative, la un moment dat, pentru activitatea de acest gen.

Un festival de operetă înseamnă însă și o a doua cauză cîștigată : anume precizarea, delimitarea profilului. Iată doar cîteva argumente ce pot pleda convingător și entuziast pentru inițiativa semnată în decembrie 1971 de oameni de cultură gălățeni.

Desfășurată între 24 — 28 decembrie, ediția 1972 a confirmat la rîndul ei, odată în plus, calitatea și eficiența acțiunii gălățene. O salutară orientare, a acordat prioritate în repertoriul agendei, spectacolului de operetă românească, trei din cele patru teatre prezente în festival, evoluînd în lucrări ale compozitorilor noștri : *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino, în interpretarea Teatrului liric din Constanța, *Spune, inimioară spune* de Elly Roman în interpretarea Teatrului de operetă din București, *Leonard* de Florin Comișel în interpretarea Teatrului muzical N. Leonard din Galați (acest din urmă spectacol în premieră pe țară).

Pe de altă parte, spectacolele vizionate s-au caracterizat în general printr-un meritoriu nivel interpretativ. Excepție spectacolul Teatrului liric din Constanța care s-a situat la un nivel sub mediocru ; în schimb impresii dintre cele mai bune le-au generat premiera gălățeană și evoluția colectivului bucureștean.

Lăsînd să se observe pe ansamblu o creștere a exigenței profesionale în domeniul spectacolului nostru de operetă, „zilele" gălățene au indicat în același timp că valorificarea disponibilităților de gen poate atinge totuși un grad mult mai înalt. Lupta pentru firescul scenic, grija pentru dezvoltarea elementelor de actorie, în interpretare, rămîn probleme de rezolvat. Persistă însă suficient de mult manierismul, melodramaticul, stîngăcia, sau rigiditatea scenică, colectivele din Brașov dar mai ales Constanța excelînd în acest sens. Participarea lor a indicat de asemenea serioase carențe pe planul regiei (regii fără personalitate artistică plutind în rutină și șablon). Schimbul de experiență, confruntarea de opinii și de capacitate profesională (evident cu efecte stimulatorii, constructive pe planul activității de gen) apar așadar virtuale și stringente deziderate ale vieții noastre muzicale, cărora acțiunea gălățeană și-a propus să le răspundă. Dar pentru aceasta se mai cer îndeplinite și anumite condiții : și în primul rînd susținerea reală a ideii de pornire, adică a ideii unui Festival național de operetă. În consecință este de dorit o confruntare de nivel artistic între toate teatrele noastre muzicale. Surprinzător, așadar că din totalul colectivelor existente, doar trei (las la o parte teatrul orașului gazdă) au înțeles să-și dea concursul la ediția 1972. La fel de surprinzătoare schimbarea de titulatură a acestui ciclu de manifestări. „Festivalul național de operetă N. Leonard" cum s-a intitulat la început, a trecut însă odată cu cea de-a doua sa ediție, la denumirea mult mai modestă de „Zilele operetei". Justețea acestei modificări de titulatură îmi scapă. Leonard s-a născut la Galați ; Teatrul muzical de aici a primit recent în mod oficial numele său ; pe scena gălățeană și în cadrul festivalului a avut loc premiera pe țară a operetei „Leonard" de Florin Comișel. De ce atunci festivalul nu a mai putut păstra numele marelui nostru interpret intrat în legendă — cu atît mai mult cu cît numele Leonard nu prezintă doar un sens omagial ci și un sens simbolic și semnificativ pentru o acțiune dedicată operetei — constituie o întrebare la care nu cred să existe un răspuns rațional. Dar nu s-a renunțat doar la atît ; s-a renunțat sau, a trebuit să se renunțe și la alte frumoase idei. Astfel la sfîrșitul primei ediții se conturase intenția de a asocia festivalului și un concurs de interpretare N. Leonard. Agenda 1972 nu a oferit totuși materializarea acestui gînd. Poate o s-o facă ediția viitoare și poate că tot atunci vom putea asista și la așteptatele și necesarele dezbateri pe tema spectacolului și a creației originale de gen.

TEODORA ALBESCU — TANISLAV

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

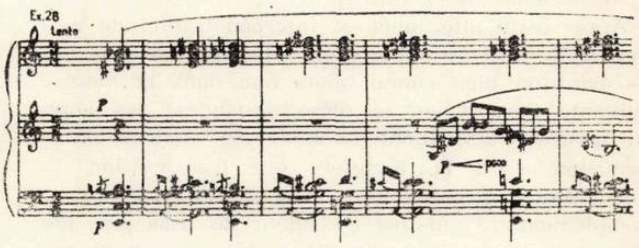
Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Le système harmonique de Skriabine (II)

ADRIAN RAȚIU

Dans ses ouvrages les mieux réussis — en commençant déja par ceux de la période considérée comme une période de transition — la musique de Skriabine, loin de se limiter à quelques procédés, offre un grand nombre de solutions artistiques pleines d'intérêt. Le plus souvent, sa technique consiste dans la présentation d'éléments identiques sous des formes variées ; le même accord acquiert des aspects nouveaux par suite de changements de position et de registres, de transpositions, d'interprétations enharmoniques, de présentations *elliptiques* ou *amplifiées* (par des notes mélodiques), etc. Le risque pourtant demeure que la musique tourne dans un cercle fermé. Le compositeur conscient de ce risque, a fait appel à tous les moyens à même d'en accentuer le relief sonore : une échelle dynamique et agogique étendue, une facture instrumentale très complexe, dépassant ce qui, à l'époque, constituait la limite de l'exécutable et, surtout, des suggestions de coloration par de surabondantes indications d'atmosphère. Sur le plan architectural, Skriabine se limitera, pour des motifs peut-être identiques, à des ouvrages construits en une seule partie. La *VIII-e Sonate*, encore très ample, est suivie par deux autres, plus concises et les préludes des op. 67 et 74 (son dernier ouvrage) sont réduits parfois à 15—20 mesures.

Dans des oeuvres de grandes proportions il est très difficile de se limiter à un accord de base et au mode unique qui en dérive. Dans la plupart des cas, à côté d'un accord privilégié, on voit apparaître aussi certains accords ou modes secondaires. Ainsi, la *VIII-e Sonate*, op. 66 (1912—1913), probablement l'oeuvre la plus complexe de Skriabine, présente une alternance de modes et de cas intéressants d'interaction et de complémentarité. Le début en est remarquable et apporte des éléments nouveaux dans le style harmonique du compositeur.



Le tout pourrait être interprété comme appartenant à des plans différents : le registre grave, plus statique — tel une pédale — et le plan supérieur — telle une succession d'accords de septième. On pourrait pareillement parler de certaines tendances bitonales (par exemple, le premier accord : do majeur et mi bémol majeur), ou encore — ainsi que l'envisage V. Persichetti [1] — d'étagements complexes de tierces — des accords de onzième et de treizième. Tout ceci n'explique pas de manière satisfaisante l'évolution harmonique du commencement de la sonate et ne nous renseigne ni sur la nature du matériau sonore, ni sur la structure des accords. Comment se fait-il par exemple que le premier accord ait deux septièmes différentes et que la neuvième soit augmentée ? Le quatrième accord, considéré de treizième, représente-t-il effectivement une structure de tierces superposées, plus complexe que les précédentes ? Nullement. Les sons ré dièse et fa dièse, rapportés à la note de la basse, ne sont point des onzièmes et des treizièmes, mais les mêmes deux appogiatures de la quinte que le compositeur utilise si souvent dès la *IV-e Sonate* même. Le résultat en est encore

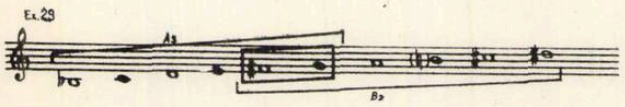
[1] et [2] Vincent Persichetti : „Twentieth Century Harmony — Creative Aspects and Practice", Faber and Faber, London, 1961, pag. 85, 63.

son accord synthétique dans la variante à neuvième majeure.

Somme toute, le moment peut être défini comme une alternance de deux accords, appelons-les *A* et *B*. Les accords du type *A*, qui apparaissent continuellement sur temps faible de la valeur d'une noire pointée, appartiennent tous au mode ton — demi-ton — demi-ton (III-e mode à transposition limitée de Messiaen). Les accords de type B engendrent le mode des 6 sons de *Prométhée :* sol, la, si, do dièse, ré dièse, mi dans le premier accord (par conséquent un mode renversé), fa dièse, sol, la, si, do dièse, ré dièse dans le second accord (mode naturel). Il y a lieu de remarquer que les deux formes du mode s'intersectent au maximum, tous les 5 sons à intervalle d'un ton étant communs.

Mais le fait surprenant c'est que le troisième accord de type *A* devient à son tour, par contamination, un accord du mode „prométhée" caractéristique des accords de type *B*. Ce dernier est formé par les sons si bémol, do, ré, mi, fa dièse, sol, ce qui donne une transposition renversée du mode de l'accord antérieur.

Ex. 29

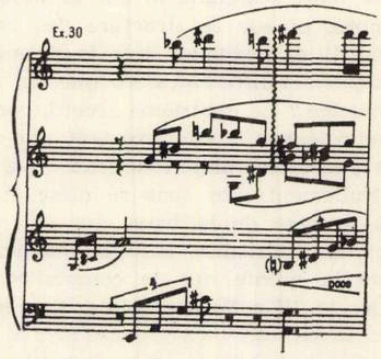


Cependant les 6 sons font en même temps partie aussi du mode de l'accord *A*.

Après cette alternance et interpénétration de modes, la 5-e mesure apporte un troisième mode, le ton — demi-ton bien connu, alors que dans la mesure suivante l'accord de fa dièse majeur et les notes du quartolet reviennent au mode ton — demi-ton — demi-ton. C'est là, toutefois, une transposition du mode initial, à savoir une transposition parfaitement complémentaire qui met en valeur les trois sons (do dièse, mi dièse, sol double-dièse) qui manquaient au premier mode de 9 sons. Le nouveau mode, à son tour, n'offre pas les sons sol, si, ré dièse. On les retrouve dans la mesure suivante et même investis d'un rôle thématique. Nulle part ailleurs, l'idée de la complémentarité n'a encore trouvé une application aussi importante ! Bien plus, les trois sons s'encadrent cette fois dans l'accord synthétique ; tous les éléments de ce dernier et, en plus, la marche chromatique de la neuvième s'y trouvent.

Ces deux derniers modes alternent ensuite plusieurs fois pour atteindre, graduellement, une texture polyphonique complexe.

Ex. 30

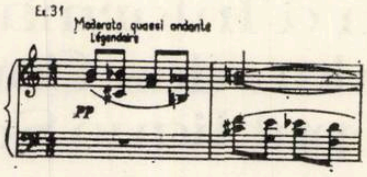


Mais là encore, on reconnaît la présence de l'accord type de 6 sons ; le jeu des imitations n'est en somme que le jeu d'irradiations du même accord préféré.

Et c'est toujours dans la *VIII-e Sonate* qu'apparaît une nouvelle illustration de l'idée de complémentarité. En effet, de toutes les formes modales qui se sont succédées dans les premières pages de l'ouvrage — plus de 40 mesures —, le son sol dièse manquait ; lorsqu'enfin il fait son apparition, ce son „économisé" obtient une position privilégiée, une sorte de point culminant, qui revient sept fois à la file sur les temps, forts.

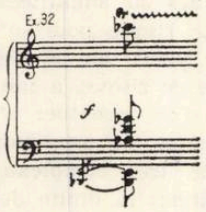
L'alternance des modes différents est caractéristique aussi de la *IX-e sonate* op. 68 (1912—1913). Les premières quatre mesures, constituant une idée qui revient de manière obsédante dans la sonate, ont un caractère vaguement instable.

Ex. 31



V. Persichetti [2] situe l'oeuvre dans la catégorie de la musique bâtie sur l'échelle chromatique, et la cite parmi les exemples d'„harmonie chromatique avec mélodie chromatique". Mais, en réalité, les premières mesures doivent être interprétées comme appartenant à la gamme par tons, la marche chromatique n'étant que purement passagère. Les trois mesures et demi suivantes sont fondées sur la succession de quatre accords de neuvième arpégés ; leurs sons fondamentaux se placent sur l'axe connu mi bémol — do — la — fa dièse, rappelant par conséquent le mode ton — demi-ton. Trois autres mesures et demi apportent une couleur modale nouvelle, appartenant au troisième mode à transposition limitée. En alternant plusieurs fois, ces trois éléments mènent à une culmination sur l'accord :

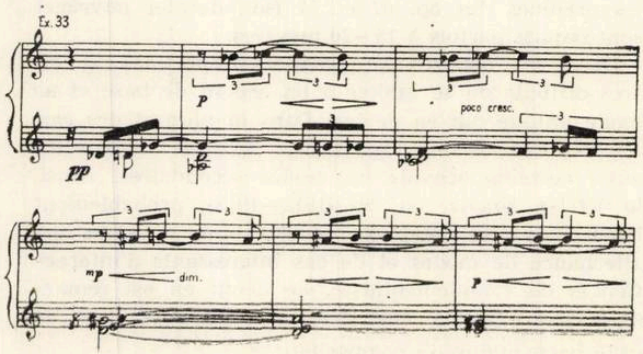
Ex. 32

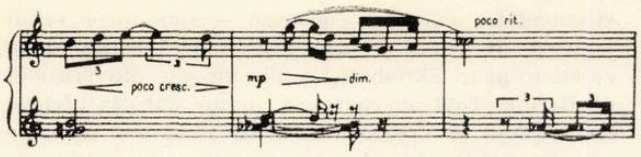


C'est l'accord type de 6 sons, un peu modifié ; à la place de la sixte majeure, apparaît une sixte mineure.

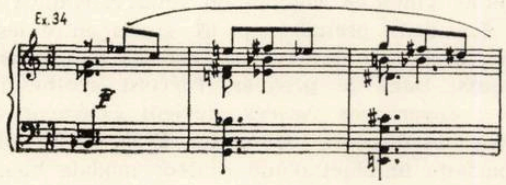
Dans toute la sonate, les déplacements des accords sur l'axe des tierces mineures sont constamment visibles.

Ex. 33



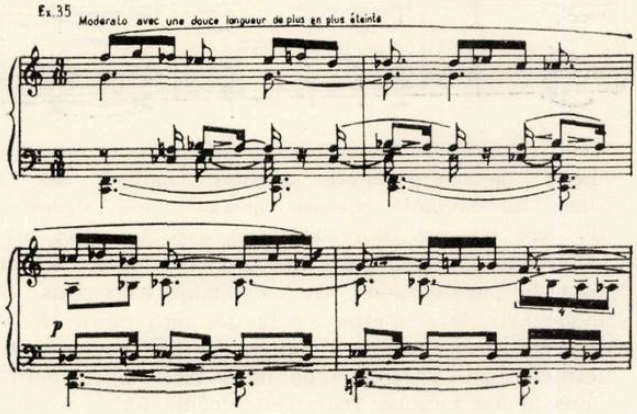


Dans la X-e Sonate, op. 70 (1912—1913), nous trouvons encore ce même genre d'enchaînement :

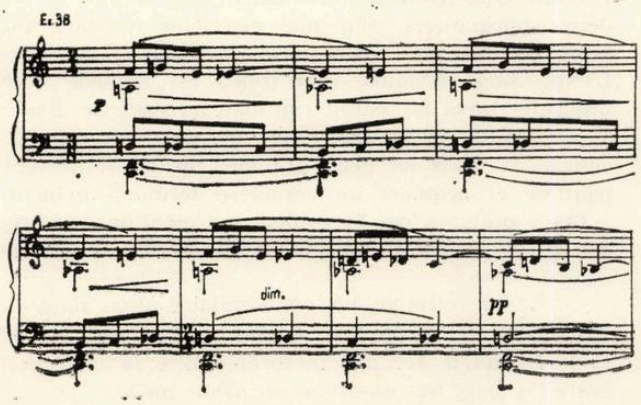


La structure des accords est, toutefois, plus traditionnelle, proche à nouveau de l'accord de septième de la dominante. Dans la troisième mesure on entendra simultanément avec la quinte aussi ces deux appogiatures.

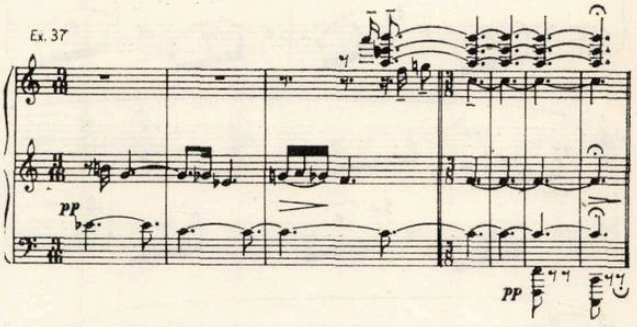
Dans la sonate, prédominent les accords-pédale au-dessus desquels, défilent de longues successions de notes chromatiques passagères. Ainsi, dans la *coda Moderato* — au-dessus d'un accord de Fa, avec septième et neuvième, la voix supérieure évolue en descendant et en couvrant tout l'ensemble chromatique.



Suit un passage polyrythmique ou les éléments de l'accord oscillent,

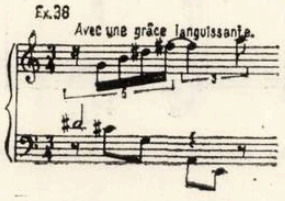


pour que la sonate finisse sur un accord qui se reconstitue par degrés, en couvrant un vaste espace sonore, en une suspension prolongée.

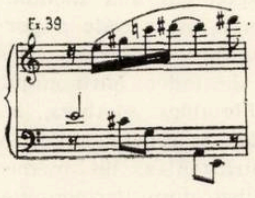


L'accord augmenté de la première mesure ainsi que l'accord diminué de la seconde (la sonate commençait de la même manière) sont des fragments de l'accord final, nouvelle variante des accords finals utilisés par le compositeur.

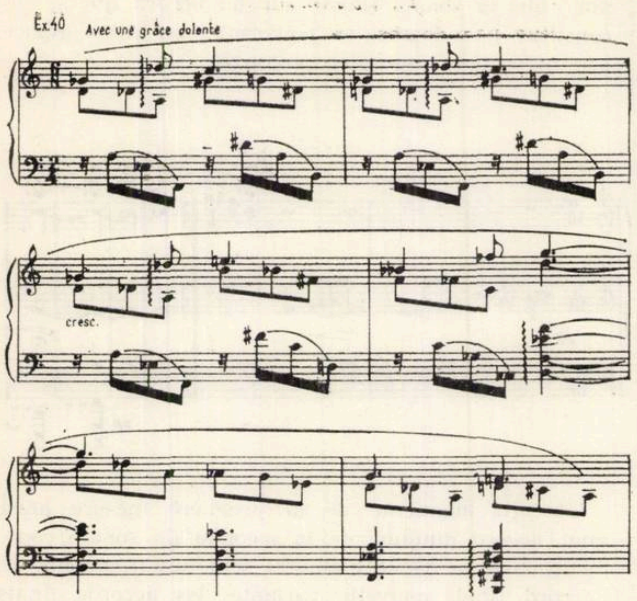
La technique des pédales, dans le morceau *Guirlandes* op. 73 no. 1, est développée à partir d'une idée mélodique ascendante qui, avec l'accord de la basse, engendre un accord complet de treizième.



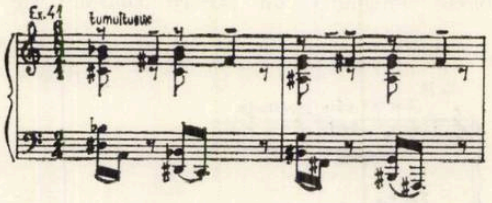
Plus loin, le registre grave demeure invariable, tandis que le motif de tierces montantes est déplacé de degré en degré. On obtient ainsi une indépendance des deux plans : la basse constituant un fondal *ostinato* et le plan mélodique arrivant parfois à être en conflit avec la précédente, engendrant des effets presque bitonals.



Pour le reste, c'est le mode ton — demi-ton qui prédomine, tout comme d'ailleurs aussi dans le morceau *Flammes sombres* op. 73 no. 2. Les premières mesures de celui-ci apportent l'accord synthétique transposé sur les 4 sons de l'axe tonale fa — si — ré — la bémol. On remarque les oscillations de la neuvième et de la sixte dues à la marche sinueuse du mouvement mélodique. Dans la sixième mesure telle une conclusion inattendue, un accord avec des notes ajoutées fait son apparition qui sera, plus tard, typique de Messiaen.



Dans la seconde section — *Presto*, très dansant — en dépit d'un très fort contraste sur le plan de l'expression — on se trouve devant les mêmes procédés harmoniques et les mêmes accords préférés.

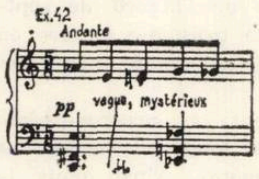


La conclusion s'établit à nouveau sur un accord de si à notes ajoutées.

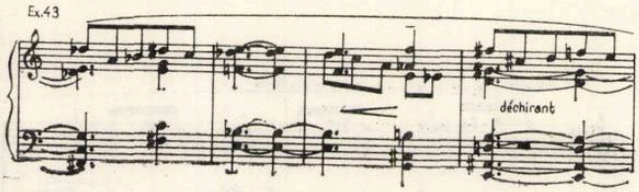
La relation entre le facteur harmonique et l'architectonique est réalisée cette fois d'autre manière que dans les sonates. En effet, dans ces dernières, les différents accords et procédés d'écriture, aussi bien que les modes qui en résultent se changent les uns les autres selon les articulations de la forme, chaque moment (introduction, 1-er thème, 2-e thème, pont, etc.) étant défini par un certain traitement harmonique. Au cours du développement, les alternances de modes, les interpénétrations, l'instabilité, sont plus accentuées et correspondent aux modulations de type classique. La reprise et la *coda* apportent en général un nouvel équilibre en faveur des éléments de base, d'habitude de l'idée harmonique initiale. Par exemple, dans *Flammes sombres*, les deux sections qui alternent selon le schéma ABABA ont, bien que nettement contrastantes, les mêmes accords et relations comme substratum harmonique. C'est, par conséquent, dans le cadre de réalités musicales nouvelles, l'application du principe des variations. En ce qui concerne les *Préludes* pour piano, ceux-ci tiennent de la forme mono-partite simple, où une écriture harmonique unique et très continue — les pauses mêmes sont presqu'inexistantes — caractérise chacun de ces morceaux de petite taille.

Les presque 90 préludes composés par Skriabine tout au long de sa vie, depuis l'op. 2 à l'op. 74, suivent immanquablement le modèle de Chopin, alors même que le compositeur russe s'en émancipe peu à peu au point de vue du style. Les miniatures instrumentales n'ont pas constitué — ainsi qu'on serait tenté de le croire — une espèce de laboratoire de création pour Skriabine, à l'instar du *Microcosmos* de Bartók. Tout au contraire, jusque dans la période ou les IV-e et V-e sonates marquaient une nouvelle orientation décisive de son évolution, les cycles de ses préludes (op. 31, 33, 35, 37, 39, 48) demeuraient entièrement conventionnels. Ce n'est que dans le prélude op. 59 no. 2 — qui précède le poème Prométhée — que l'accord synthétique apparaît à la fin, sans toutefois s'imposer comme un final convaincant.

Les deux préludes op. 67, situés entre les sonates no. 8 et 9, présentent des aspects bien plus intéressants. Dans le premier, l'accord synthétique, sous des apparences variées, devient l'élément organisateur du discours tout entier. D'où, l'impression d'une parfaite unité et d'une couleur modale bien définie. Tout son étranger est interprété comme une appogiature, une note de passage au échappée.



Après 12 mesures qui conservent la même forme du mode ton — demi-ton, se prépare le passage à l'une de ses transpositions.



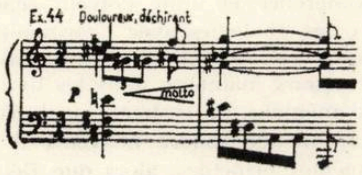
On remarque bien clairement la forme du mode de la première mesure, malgré ses 8 sons. La seconde mesure apporte une structure d'accord étrange pour Skriabine, avec un effet manifestement dissonnant. L'accord a le rôle de réaliser la „modulation", en combinant trois sons du mode avec le son étranger fa qui fera partie de la nouvelle transposition [3]. Cette transposition est déterminée par l'accord type de 6 sons qui apparaît dans la 3-e mesure. Dans cette même forme modale se situe aussi l'accord suivant, autre agrégat harmonique plus inaccoutumé ; en comptant aussi la seconde note de la ligne mélodique, on pourrait considérer que l'accord est formé de 8 sons (autrement dit, l'accord type ayant simultanément une quinte et ses deux appogiatures, plus une neuvième majeure qui sera conduite au figuré à la neuvième mineure. L'expression souhaitée *(déchirant)* est réalisée avec intensité. Dans un pareil contexte, la cadence finale sur l'accord synthétique ou sur une variante de celui-ci — dans les deux préludes op. 67 — devient légitime et acquiert un caractère terminal évident.

Les 5 préludes op. 74 — dernière création de Skriabine — peuvent dignement figurer à côté des

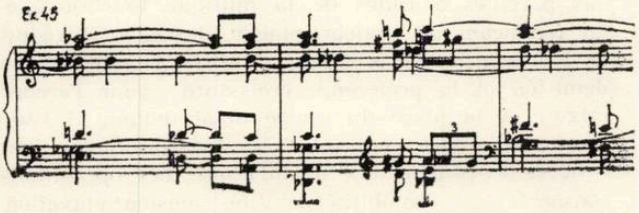
[3]. On retrouve un cas similaire aussi dans la *VII-e Sonate*. L'accord de triples croches, de l'ex. 22 (à la fin de la seconde mesure) réalise la transition entre les deux transpositions du même mode.

meilleures pages de ses sonates. Bien plus que d'autres de ses oeuvres, ils démontrent l'aptitude du compositeur d'évoluer, de ne pas s'enkyster dans les rigueurs de la technique que lui-même s'était assigné.

Dans le premier prélude, la coloration du mode par des notes de passage chromatiques mène constamment à des chocs de septièmes majeures et de neuvièmes. Le morceau fait partie de la même sphère d'expression — même caractère „déchirant" — que le prélude précédent.

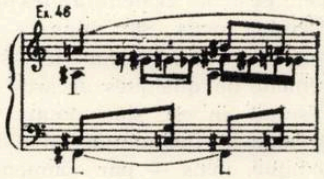


Fort intéressante et absolument nouvelle pour Skriabine et son époque, est la structure d'accord symétrique, „dans le miroir", qui résulte du renversement de l'accord préféré.

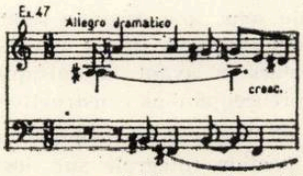


Il convient d'observer que le son fondamental de l'accord est la note la bémol, placé tout d'abord à la voix du dessus et, ensuite, amenée à la basse. Dans la mesure suivante, on voit apparaître des accords de 5 sons (4 quartes superposées) et de 6 sons (5 quartes superposées). Le premier est un accord de ré — et par conséquent il fait partie du même mode que l'accord précédent de la bémol —; l'autre est un accord de do, avec le son fondamental en haut et par conséquent constitue une transposition. Dans la troisième mesure, le même accord de do est à son tour placé dans la position symétrique.

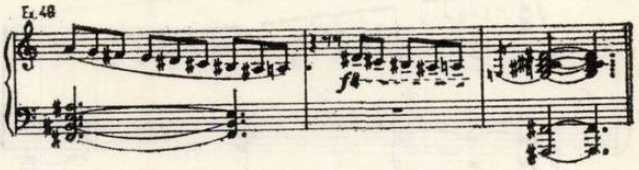
La combinaison d'une basse *ostinato* et de la marche chromatique des voix du dessus, qui définissait aussi l'écriture harmonique de la *X-e Sonate,* reparaît dans le second prélude. L'intervalle d'octave diminuée, moins usité par le compositeur, est mis en relief :



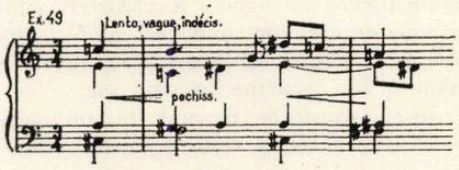
Le même intervalle ouvre aussi le prélude suivant



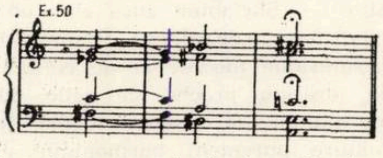
Tout comme dans les morceaux précédents, le prélude no. 3 se situe dans le même mode ton — demi-ton. Mais, pour la première fois dans l'oeuvre de Skriabine, le mode apparaît sous la forme de l'échelle complète de 8 sons.



Manifeste également est la concordance qui existe entre l'expression recherchée et les moyens harmoniques utilisés dans le prélude no. 4. Si le premier prélude faisait ressortir — par les chocs incessants des voix intensément chromatisées — le caractère „douloureux", „déchirant" et si le morceau suivant réalisait l'atmosphère contemplative souhaitée, par le procédé des pédales, ce prélude, „vague et indécis", compte par contre, surtout, sur l'instabilité tonale. Fréquemment, on constate l'apparition à la basse d'un mouvement chromatique de sixtes mineures descendantes qui ne coincident pas rythmiquement avec les voix du dessus, en évitant la polarisation des centres tonals[4]. Le mode préféré est pourtant là, mais dans une alternance continuelle de ses transpositions, d'où l'impression d'„instabilité". Le commencement même du prélude est, de ce point de vue, remarquable :



Tout d'abord une surprise : l'accord initial, cette fois, est noté exactement comme, plus tard, le fera Bartók, tel un accord mixte majeur-mineur. Les deux temps suivants sont d'une autre transposition du mode, tandis que les deux autres accords reviennent à la transposition initiale. Remarquablement nouvelle est aussi la cadence qui semble porter la griffe de Messiaen.



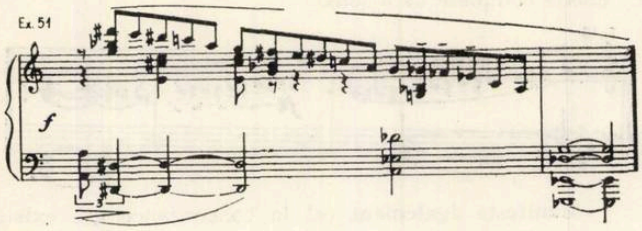
Les trois accords font partie de la même forme du mode, en épuisant ses 8 sons. En tant que structure, ils s'éloignent de l'accord synthétique. La grande nouveauté, c'est l'accord final qui l'apporte : c'est, somme toute, le même accord majeur-mineur, amené à l'état naturel et avec deux tierces renversées, la tierce majeure étant placée à la voix du dessus. L'effet à l'époque fut absolument inédit.

---

4. Il faut observer que ces trois préludes (op. 74, no. 1, 2 et 4) anticipe de beaucoup l'écriture pianistique et le style harmonique de Prokofief. Tous les aspects considérés comme moins prévisibles chez Skriabine pourront être retrouvés chez son compatriote plus jeune. Il est évident que cet ouvrage, bien plus que les sonates, a dû exercer une influence directe sur Prokofief.

Le prélude no. 5 culmine à son tour par une cadence finale pleine d'intérêt.

Ex. 51



Sans aucun son qui soit étranger, un dessin mélodique répété à trois reprises se développe dans le mode ton — demi-ton. La dernière fois, cependant, il apparaît sous une notation enharmonique, le motif entrant dans la composition d'un autre accord : au commencement, il avait été soutenu par l'accord synthétique sur le son fondamental la, à présent il fait partie de l'acord de mi bémol[5]. Comme à l'ordinaire, le compositeur a recours à un orthographe musical qui explique de manière précise la motivation harmonique de chaque son. Sans répéter des situations rencontrées antérieurement, ce final peut être considéré comme un résumé des acquisitions de Skriabine dans le domaine de l'harmonie. La présence des accords synthétiques, de la relation de quarte augmentée, du mode qui en résulte, ainsi que l'orthographe précis qui dénote le caractère conscient du processus de création, tout ceci confert aux dernières notes écrites par le compositeur le sens d'une conclusion à son système harmonique.

Dans la création musicale d'avant la première guerre mondiale — période féconde pour la composition et les investigations d'ordre musical —, Skriabine restera l'une des personnalités les plus originales. Ses principales préoccupations novatrices se manifestent dans le domaine de l'harmonie, dans le prolongement de la ligne de développement du post-romantisme. Mais, tout en partant du langage harmonique modulant, intensément chromatisé, chargé de notes mélodiques — autant d'éléments qui, tous ensemble, avaient mené la tonalité vers un dernier degré d'instabilité —, Skriabine aura eu une évolution totalement différente de celle de Schönberg. Il aura découvert la musique modale et de ce fait il aura atteint une position proche de celle de Debussy. Mais, chose unique, le système modal de Skriabine est de nature purement harmonique et apparaît comme une conséquence sur le plan horizontal de la rigoureuse organisation verticale. L'esprit mélodique du monde modal ne le touche guère et lui demeure parfaitement étranger ; c'est ce qui le rend essentiellement différent des compositeurs français.

Le système harmonique qui est à la base de l'oeuvre de maturité de Skriabine garde encore actuellement tout son intérêt et mérite d'être étudié soigneusement — tout d'abord en tant que système en soi. Le compositeur ne s'est pas contenté d'amasser certains procédés avec l'intention de les répéter ensuite dans ses différents ouvrages. Tout au contraire, à chaque fois, il s'est posé différents problèmes de langage, essayant continuellement de développer ses moyens. L'examen de son oeuvre témoigne tout autant de l'ingénieux renouvellement des procédés que de la cohérence de sa pensée harmonique, de la parfaite unité de son système. Mais, cohérence et unité doivent cependant leur existence à des analogies avec l'harmonie classique. Aussi loin qu'il soit allé sous certains aspects, Skriabine s'est toujours maintenu dans les limites des principes fondamentaux du système tonal. Tout en pénétrant dans un monde sonore nouveau, il tâche d'appliquer ces mêmes principes, alors que Debussy et Schönberg — chacun à sa manière — ont atteint un degré d'émancipation beaucoup plus élevé par rapport à la pensée harmonique traditionnelle.

La musique de Skriabine est donc régie par des lois pareilles à celles de la musique fonctionnelle. En renonçant au majeur-mineur classique, il réduit en un seul les deux modes (voir la gamme ton — demi-ton et la préférence croissante pour l'accord mixte). A la place du centre tonal unique, il situe l'axe des quatre centres et les transpositions viennent se substituer aux modulations. Les oppositions consacrées : instabilité/stabilité, tension/relaxation, consonant/dissonnant, y trouvent également des correspondants. La structure de l'accord de tierces cède la place à celle de l'accord de quartes, telle une convention qui serait remplacée par une autre ; mais en fait, son orthographe rapporte aussi ces réalités nouvelles au système des tierces qui les a engendrées. Enfin, la logique de la marche des voix est en tous point identique à celle du système classique.

En second lieu, le système harmonique de Skriabine est particulièrement intéressant pour le rôle qui lui revient dans le cadre de l'organisation de l'oeuvre musicale toute entière. Tous les ouvrages de maturité de Skriabine dénotent que l'impulsion initiale est d'ordre harmonique. En cessant de figurer comme un simple auxiliaire de la mélodie, un élément d'accompagnement, l'harmonie engendre à présent les autres éléments du langage. Wagner, Reger, Franck, avaient fait les premiers pas dans cette direction, mais Skriabine y va jusqu'aux dernières conséquences. Chacun de ses ouvrages procède entièrement de quelques accords et relations de base. Le résultat en est, sans doute, un affaiblissement de la prégnance thématique, une certaine monotonie mélodique, mais — par compensation — la construction musicale en sort fortement cimentée, parfaitement cohérente. En établissant comme principe unificateur d'une oeuvre musicale, la combinaison privilégiée de sons, une certaine relation d'intervalles, Skriabine manifeste — avant l'heure, avant d'autres compositeurs et avant la musique sérielle — de premières préoccupations constructives.

Enfin, encore comme une conséquence de l'organisation intégrale sur des bases harmoniques, prend forme, tel qu'on vient de le voir, l'existence de certains modes. Chez Skriabine, qui n'a pas eu des

[5]. La voix de basse pourrait nous induire en erreur. L'accord de la apporte à la basse la note ré dièse et inversement l'accord de mi bémol s'appuie sur le son la. Ces positions „renversées", avec le rapprochement réciproque des accords se trouvant en rapport de quarte augmentée, sont spécifiques chez Skriabine.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

affinités pour le folklore et le monde modal des écoles nationales, les modes ne sont en somme que des émanations du concept vertical. Mais, par une coïncidence étrange, il arrive — au moyen de ses propres voies — exactement aux mêmes modes des autres compositeurs russes : la gamme par tons (Glinka, Rimski-Korsakov, Liadov), l'échelle ton — demi-ton (Rimski-Korsakov), l'échelle ton — demi-ton — demi-ton (Tchérépnine, ultérieurement). De la manière dont il utilise ces éléments, Skriabine s'avère être un précurseur du système néo-modal, depuis Messiaen jusqu'aux adeptes des modes complémentaires. De fait, l'agencement de l'organisation rigoureuse et de la liberté d'expression que les modes permettent, confert à l'oeuvre de Skriabine un caractère à part, faisant d'elle un premier essai de synthèse dans le style contemporain.

Outre leur valeur artistique, les plus belles pages de Skriabine gardent tout leur intérêt créateur à cause des problèmes qu'elles posent. A l'insu d'une esthétique différente, ces pages sont proches des préoccupations actuelles. Aussi bien, dans la galerie des défricheurs de voies dans l'art musical contemporain, Alexandre Skriabine a droit à une place de choix.

Muzica — Nr. 2 — p. 1 — 48 Bucureşti februarie 1973

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.

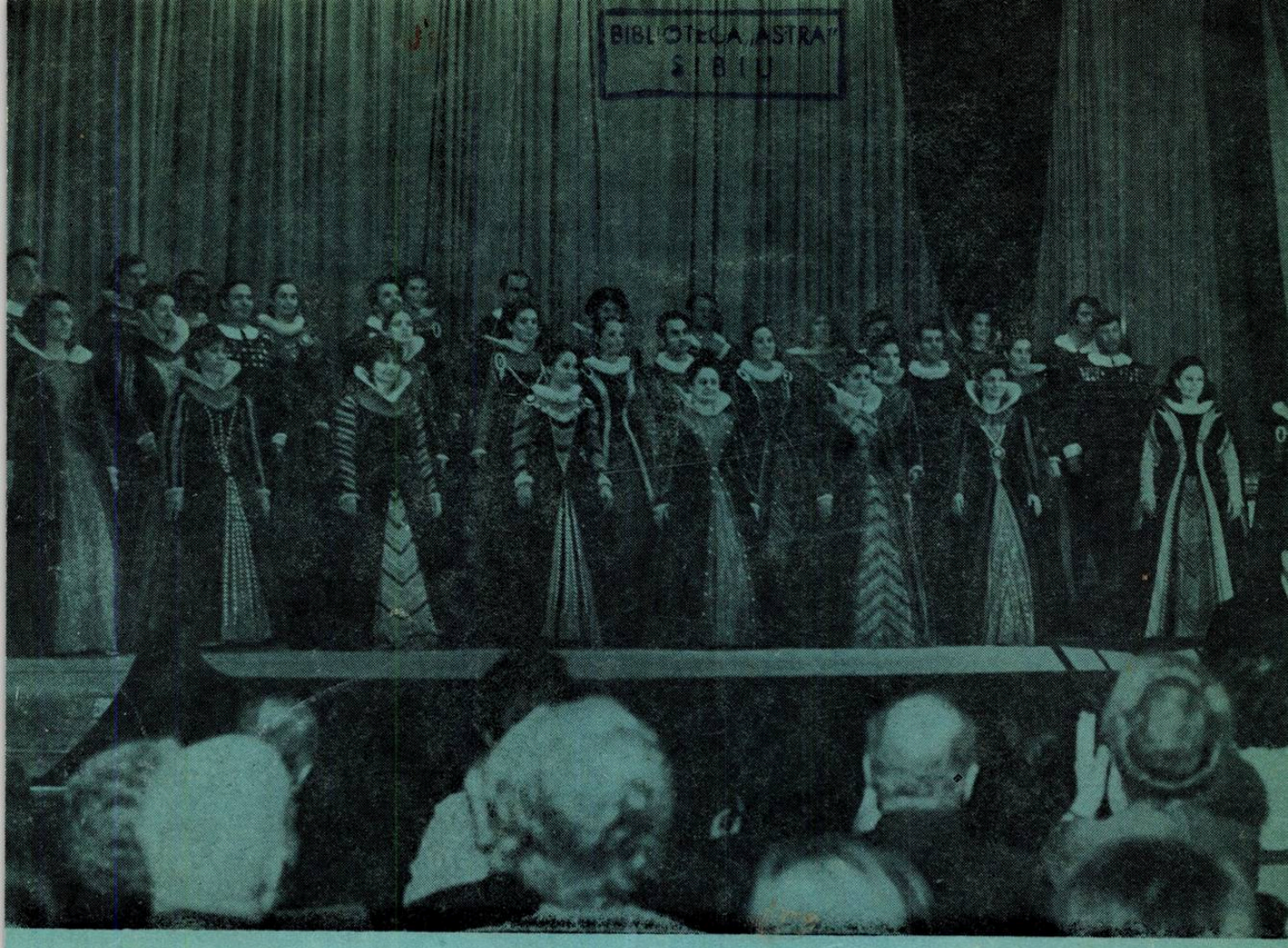
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Aspect din „Expoziţia Tiparului muzical“, organizată cu prilejul împlinirii a 15 ani de activitate a Editurii Muzicale a Uniunii compozitorilor din R. S. România.

I. P. „Informaţia“, — c. 2574

64.421

Preţul lei 7



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

martie 1973

3

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 3 (244) MARTIE 1973

ÎNALTA MENIRE A CÎNTECULUI PATRIOTIC

de LAURENŢIU PROFETA

În rîndurile de faţă ne propunem să examinăm felul în care s-a dezvoltat în ultimul timp creaţia noastră de cîntece patriotice-revoluţionare. Vom încerca să observăm în ce măsură au fost realizate obiectivele definite cu prilejul dezbaterilor ce au avut loc în Comitetul Uniunii şi în Organizaţia de Bază, în ce măsură au fost îndeplinite sarcinile ce ne reveneau în acest domeniu, în lumina documentelor de partid, privind intensificarea activităţii politico-ideologice şi cultural-educative.

Ne propunem, de asemenea, să analizăm şi un aspect pe care îl socotim important şi anume : relaţia dintre creaţie şi difuzare în domeniul cîntecului de mase ; se ştie că printr-o difuzare abilă, un cîntec slab poate obţine o popularitate nemeritată (efemeră desigur), tot aşa cum un cîntec valoros poate trece neobservat atunci cînd nu există suficientă grijă pentru propagarea sa. Iată de ce nu putem lăsa la o parte problemele legate de difuzare. Ele nu sînt nicidecum minore, îngust-administrative ; dimpotrivă, avem convingerea că difuzarea unei opere de artă a devenit astăzi, ea însăşi, operă de artă şi ca atare se cere talent, competenţă şi un anumit sistem.

Credem că trebuie să subliniem dintru început larga afirmare, pe plan social şi cultural, a cîntecului nostru de mase şi a muzicii corale în ultimul timp, afirmare temeinică şi de necontestat care a făcut să se vorbească de un adevărat reviriment în acest domeniu.

S-au scris după dezbaterea documentelor de partid din toamna lui 1971 nu mai puţin de 236 cîntece de mase. Dacă la această cifră adăugăm cele 191 cîntece scrise în anul 1971, putem avea o primă imagine a intensificării creaţiei în acest sector.

Principala acţiune în domeniul cîntecului patriotic a fost legată în anul trecut de chemările pentru crearea imnurilor dedicate Republicii şi Partidului, la care au răspuns cu dăruire numeroşi compozitori, fiind scrise peste 100 de cîntece şi imnuri. Cele mai valoroase au fost tipărite în două albume speciale, fiind difuzate în întreaga ţară. Ţinem să arătăm cu satisfacţie că aceste cîntece şi imnuri au fost apreciate ca valoroase de către Conducerea Partidului nostru. Aceasta ne onorează, obligîndu-ne în acelaşi timp să stăruim în direcţia îmbunătăţirii nivelului calitativ al cîntecului nostru de mase.

Aceeaşi participare pasionată au cunoscut-o şi alte acţiuni menite să stimuleze creaţia în acest domeniu dintre care amintim concursurile organizate de Radioteleviziune, U.T.C., Organizaţia pionierilor, comenzile de creaţie pentru Festivalul „Pontica" şi mai ales Festivalul cîntecului ostăşesc, manifestare de prestigiu încununată de succes de la prima sa ediţie. Acest festival la organizarea căruia Uniunea Compozitorilor a luat parte activă, constituie de fapt primul nostru concurs de cîntece patriotice sub forma unor spectacole publice, radiotelevizate. Această formă a atras în mod deosebit interesul compozitorilor, fapt ce se reflectă în cele 60 de lucrări prezentate în finala concursului şi semnate în majoritate de nume de prestigiu ale muzicii noastre. La numai cîteva luni de la încheierea acestui reuşit concurs, cîntecele selecţionate au fost pre-

luate de formaţiile ostăşeşti din întreaga ţară, fiind de asemenea tipărite, prin grija armatei, într-un frumos volum.

Concursul televizat *Cîntare Patriei* trebuie relevat, cu toată căldura, ca evenimentul cel mai de seamă al vieţii noastre corale din ultimii ani, ca manifestarea care a contribuit în mod substanţial la revirimentul de care vorbeam. Pasiunea şi seriozitatea cu care se munceşte în toate judeţele ţării pentru pregătirea formaţiilor concurente, ilustrează o dată mai mult efectul stimulator pe care l-a avut şi îl are acest Concurs. Este de dorit ca avîntul să devină general. A venit, credem, momentul ca muzica corală să-şi recîştige poziţiile şi în acele locuri, în acele întreprinderi, cămine culturale şi Case de cultură, în care a cunoscut cu cîţiva ani în urmă o perioadă de declin.

Concursul *Cîntare Patriei* are marele merit de a fi adus la loc de cinste, pe un podium urmărit de milioane de telespectatori, pe acei oameni ce se dăruiesc artei corale cu exemplară pasiune. Extinderea acestui concurs la corurile şcolare ar putea avea acelaşi efect dinamizant şi stimulator în rîndurile copiilor şi în rîndurile celor ce slujesc cîntul coral în şcoli, de multe ori neştiuţi de nimeni şi în condiţiuni ingrate. Considerăm că sîntem în asentimentul Comitetului Uniunii Compozitorilor atunci cînd facem propunerea de a se organiza un Concurs naţional radio-televizat al corurilor şcolare, avînd convingerea că în felul acesta se va realiza şi în acest domeniu revirimentul atît de mult dorit şi din păcate atît de mult aşteptat.

Un alt fapt care vorbeşte despre intensificarea creaţiei în domeniul cîntecului patriotic : în perioada la care ne referim, un număr destul de mare de compozitori care cu un an doi înainte nu păreau de loc preocupaţi de destinele acestui gen, au abordat cu succes sau au reabordat după o lungă pauză, genul cîntecului de mase. Dintre aceştia vom aminti pe Marţian Negrea, D. Bughici, Radu Şerban, Vasile Herman, H. Mălineanu, Dan Voiculescu, George Grigoriu, Cornel Ţăranu. Dacă acum doi ani remarcam în mod critic faptul că prea puţini dintre tinerii compozitori scriau cîntece patriotice, astăzi observăm cu satisfacţie schimbări pozitive în această privinţă. Ne face plăcere să amintim, în acest sens de cîntecele semnate de compozitori tineri ca Grigore Nica, Liviu Dandara, Irina Odăgescu, Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Sabin Pautza şi alţii.

Alăturarea acestor noi forţe şi a altora ce ne propunem a le stimula de acum înainte, are darul de a întări activitatea creatoare, constantă şi demnă de toată lauda a compozitorilor specializaţi în muzica corală, detaşament care avînd în frunte pe maestrul Ion Chirescu a dovedit şi în această perioadă că ştie să răspundă cu toată dăruirea sarcinilor creatoare de mare răspundere ce îi revin.

Trebuie să mai amintim şi succesele obţinute într-un domeniu foarte apropiat şi anume în cel al cîntecului de muzică uşoară cu tematică patriotică. Cîntecele premiate la Festivalul de la Mamaia ca şi la Festivalul cîntecului ostăşesc, primele aparţinînd unor compozitori cu vastă experienţă, (Radu Şerban, George Grigoriu) celelalte, unor compozitori tineri care pentru prima oară abordau în muzica uşoară tema patriotică (Florin Bogardo, V. Vasilache-junior) — ilustrează, credem convingător, înviorarea creaţiei şi în acest sector. Unele cîntece de muzică uşoară cu tematică patriotică cum este de exemplu *În România* s-au bucurat şi se bucură de o mare popularitate, dovedindu-se astfel că un cîntec patriotic poate deveni un adevărat şlagăr cu largă audienţă în marile mase.

Marea majoritate a cîntecelor create în perioada la care ne referim a beneficiat de tipărire operativă, fiind astfel puse la îndemîna formaţiilor corale peste 200 de cîntece şi coruri inedite. Acest fapt constituie un succes al colaborării dintre Uniunea Compozitorilor, Centrul de îndrumare a mişcării artistice de amatori şi U.G.S.R., foruri care acordă o deosebită atenţie răspîndirii noilor cîntece patriotice. O contribuţie de seamă a adus-o Editura Muzicală prin tipărirea albumelor corale. Dacă cu cîtva timp în urmă ne-am manifestat nemulţumirea faţă de tirajele ineficiente ale Editurii Muzicale, astăzi, remarcăm cu satisfacţie şi în acest domeniu o substanţială îmbunătăţire : de la tiraje de 2—3 sute de exemplare s-a ajuns pentru albumele de cîntece patriotice la tiraje de la 1 000 la 3 000 exemplare. Dar marele succes al Editurii Muzicale constă în realizarea volumului antologic *Cîntece pentru tineret* cuprinzînd peste 160 cîntece, avînd 574 de pagini, adevărată carte de căpătîi pentru slujitorii şi iubitorii cîntului coral, volum scos pînă în prezent într-un tiraj record de 11.000 exemplare. Iată dar că pare a se fi împlinit un vechi deziderat al compozitorilor de muzică corală : acela de a se realiza un ritm firesc între creaţie, tipar şi exe-

cuție, un ritm normal, fără decalaje, fără discontinuități.

Este de asemenea necesar să semnalăm o certă împrospătare a repertoriilor formațiilor corale, nu atît cît am fi dorit la corurile profesioniste, dar o împrospătare categorică a repertoriului corurilor de amatori. La aceasta a contribuit și faptul că în regulamentul concursului *Cîntare Patriei*, la cererea Uniunii Compozitorilor a fost introdusă clauza obligativității unei prime audiții ; și deși această propunere a fost inițial privită cu unele rezerve, explicîndu-ni-se că formațiile de amatori întîmpină mari dificultăți în învățarea unor noi lucrări într-un timp relativ scurt, totuși, după cum se știe cele mai multe din corurile participante la concurs nu s-au mulțumit cu o singură primă audiție ci s-au întrecut, spre cinstea lor, în a prezenta cît mai multe cîntece noi din creația recentă a compozitorilor noștri. Au fost interpretate astfel pînă în prezent peste 200 de cîntece în primă audiție, cifră ce reprezintă poate un ritm de înnoire înzecit față de cel din anii precedenți.

Dezvoltarea cîntecului patriotic-revoluționar se datorește în primul rînd efortului creator al compozitorilor care, călăuziți de documentele de partid, au înțeles să contribuie din tot sufletul la opera de înaltă semnificație patriotică ce are drept țel făurirea unei înalte civilizații socialiste pe pămîntul românesc.

Considerăm că este de datoria noastră ca o dată cu înfățișarea succeselor unui an de necontestată trudă creatoare, să semnalăm și neîmplinirile ce există în acest sector.

În privința tematicii sau mai binezis a subiectului cîntecelor noastre patriotice, am avea de observat faptul că predomină încă, în mod excesiv, caracterul general-festiv, acordîndu-se prea puțină atenție unor teme concrete care să ilustreze aspecte particulare dar semnificative, din viața oamenilor muncii.

Este drept că în ultimele luni au fost create și sînt în curs de tipărire, într-un volum special, cîntece de muncă ce surprind aspecte concrete din viața minerilor, metalurgiștilor, țesătoarelor, marinarilor, lucrătorilor de pe marile șantiere, etc. Cu toată această îmbucurătoare apropiere de concret, trebuie să recunoaștem că nu am reușit să scriem, așa cum ne-am propus, suficiente cîntece de muncă, imnuri ale marilor șantiere, ale unor uzine și fabrici, ale unor meserii. Ar fi, credem, frumos ca fiecare cor să aibă în repertoriul său imnul uzinei, întreprinderii sau școlii căreia îi aparține.

Dacă în privința cîntecului ostășesc putem spune că ne-am achitat de datoria ce ne revenea, trebuie să recunoaștem că mai avem multe de făcut în domeniul creației de cîntece pentru tinerii muncitori, studenți și elevi.

Apreciind ca pozitive rezultatele obținute în creația de cîntece, ca urmare a vizitelor de documentare a compozitorilor în uzine, fabrici, gospodării, ne propunem sporirea eficienței acțiunilor de legătură cu masele, pe planul creației muzicale propriu-zise. În acest sens intenționăm organizarea, cu sprijinul U.G.S.R. a unor brigăzi de creație, formate din compozitori și poeți care, cu prilejul vizitării unor întreprinderi să se oblige a crea cîntece inspirate de faptele cunoscute și locurile vizitate, cîntece care ulterior să fie prezentate în primă audiție în fața oamenilor muncii din întreprinderea respectivă.

În ceea ce privește nivelul calitativ al creației noastre corale, trebuie să spunem că în ciuda progreselor arătate, continuă să apară destule cîntece mediocre, incapabile să surprindă pe auditor prin ceva cu adevărat nou fie în text, fie în muzică. În acest sens vrem să semnalăm pericolul uniformizării, standardizării, care pare a-i pîndi și pe unii compozitori de talent ; aceștia nu se solicită îndeajuns pentru a depăși anumite formule care, chiar atunci cînd sînt propriile lor formule, prin prea deasa uzitare, devin desuete, inexpresive. Este necesar un efort pentru continua înnoire a genului, pentru continua sa îmbogățire cu noi structuri ritmice, melodice, care să-i confere prospețime, varietate, atractivitate.

N-am vrea să trecem peste faptul că o difuzare defectuoasă împiedică uneori lucrările valoroase să ajungă la mase și că se întîmplă să fie prezentate în manifestări publice cîntece slabe, nereprezentative. Chiar la concursul *Cîntare Patriei* au fost prezentate și lucrări diletante, confecționate din prefabricate. Considerăm că la ora actuală, nu este nevoie de cîntece foarte multe ci de cîntece foarte bune. Aceasta presupune o riguroasă selecție pentru a fi reliefate, dintre sutele și miile de lucrări existente, acele cîntece care merită să intre într-un patrimoniu permanent, reprezentativ, național. Această selecție considerăm că trebuie realizată fără întîrziere, prin colaborarea sistematică și coordonarea acțiunilor de propagare a cîntecului între reprezentanții C.C.E.S., Ministerului Învățămîntului, U.T.C., U.G.S.R. și Uniunii Compozitorilor.

Există desigur încă multe aspecte critice ce ar merita a fi relevate și în această privință aportul unei critici de presă cu caracter permanent ar fi binevenit. Din păcate însă, genul cel mai ignorat în critica noastră muzicală permanentă este tocmai cîntecul de mase și muzica corală în genere.

Sîntem convinși că tabloul înfățișat de noi va fi îmbogățit, relevîndu-se tot ce merită a fi relevat în scopul ridicării cîntecului nostru de mase pe o nouă treaptă corespunzătoare marelui avînt ce caracterizează astăzi România Socialistă.

Marţian Negrea la 80 de ani

de **ALEXANDRU PAŞCANU**

Spun lexicoanele şi cărţile privind istoria muzicii româneşti că, la 29 ianuarie 1893, a văzut lumina zilei, în comuna Vorumloc din judeţul Sibiu, compozitorul şi profesorul Marţian Negrea, ceea ce înseamnă că domnia sa a împlinit frumoasa vîrstă de 80 de ani.

Mă bucur din toată inima şi salut într-o împletire de respect şi entuziasm această sărbătoare a culturii şi vieţii noastre muzicale. Dar, undeva, în mine, ceva mă face să nu cred sau să nu accept cifra, pentru că maestrul Negrea este şi arată aidoma cu profesorul care, acum vreo 30 de ani, intra pentru prima oară într-una din micile clase ale vechiului Conservator din Piaţa Amzei, copleşindu-ne din prima oră de armonie cu soliditatea şi precizia meşteşugului, cu autoritatea experienţei într-o îndrumare categorică şi neşovăitoare.

Aceeaşi robusteţe fizică şi intelectuală, aceeaşi scrutătoare privire şi replică directă, aceleaşi întrebări cu tîlc, care-i colorează conversaţia, presărată cu pitoreşti ardelenisme, din care tresare o surprinzătoare şi neobosită subtilitate. Sub o aparenţă rezervată, o inimă caldă şi o rară sensibilitate, întărite de o totală neînduplecare la concesii, atunci cînd este vorba de crezul său artistic şi moral.

Există în personalitatea muzicianului Marţian Negrea o statornicie tonică, dătătoare de curaj, reper în cultura noastră, în zigzagul curentelor artistice, deseori contradictorii ale secolului nostru.

Marţian Negrea ne apare statornic nu fiindcă refuză evoluţia ci pentru că, deţinător al unui ancestral bun-simţ şi înţelepciune, specifice poporului nostru, a ştiut să deosebească

secundarul de esențial, trecătorul de permanent.

Format la Viena, tocmai în faza de efervescență a noilor curente de la începutul zbuciumatului nostru secol, a asistat la încercările de inovație, a cunoscut și a asimilat atît solidul meșteșug tradițional cît și convingerea că arta nouă nu se naște prin negarea artei vechi.

După culmile atinse în muzica universală, noul în artă nu poate consta dintr-o distrugere a vechiului, ci dintr-o înmugurire pe una din ramurile bătrînului trunchi al Muzicii.

Și compozitorul Marțian Negrea a intuit la timp rolul hotărîtor al rădăcinilor adînc implîntate în străfundurile spiritualității naționale. După aceea, poți evolua fără teamă.

Prin spiritualitate națională nu a înțeles nici citat folcloric armonizat, nici dansuri orchestrale pentru simfonicul devenit taraf elefantizat, ci curcubeul vibrațiilor intime, specifice sufletului românesc.

Deținînd un foarte solid meșteșug, compozitorul Marțian Negrea a reușit o admirabilă sinteză între melosul românesc și expresia armonică europeană, urcînd cu cinste muzica noastră pe podiumul de concert al oricărei săli din lume.

În cadrul acestei spiritualități naționale, fără de care o muzică nu poate supraviețui, compozitorul Marțian Negrea a reușit să-și forjeze și un stil personal, propriu, care te face să-l recunoști de la primele măsuri, lucru extrem de rar și cu atît mai greu de realizat, cu cît avansăm în acest veac.

Dar personalitatea maestrului Marțian Negrea nu poate fi completă, dacă nu alăturăm compozitorului pe profesor. Consistent, lapidar și precis în indicații, profesorul Negrea are darul de a transmite meșteșugul fără șovăire sau îngăduințI, fără a impune soluții sau stilul său, lăsînd inițiativa și personalitatea studentului să se dezvolte pe măsura și specificul său.

Paralel și în mod invizibil, el a devenit dascălul multor muzicieni, care nu au figurat în cataloagele sale, dar care i-au citit tratatele. Căci, lucru rar în învățămîntul nostru, profesorul Negrea a avut curajul și generozitatea să redacteze negru pe alb materia disciplinelor pe care le-a predat.

Domnia-sa ne-a dăruit tratatul de instrumente muzicale, de forme, de contrapunct și fugă și de armonie. Foștii săi elevi, azi muzicieni de elită, i-au rămas credincioși nu numai idealurilor artistice propovăduite, dar și ei, la rîndul lor profesori, au conceput tratate, urmîndu-i pilda.

Printre aceștia, se numără muzicieni de frunte : Sigismund Toduța, Liviu Comes, Max Eisicovits, Mircea Popa, Markos Adalbert, George Sbârcea, Florin Comișel, Teodor Cartiș, Aurel Stroe, Doru Popovici, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Dinu Ciocan și mulți, mulți alții.

Privind roată din înălțimea timpului peste mai bine de o jumătate de secol de creație, de la *Fantezia simfonică op. 6*, care, la 29 de ani, îi aduce premiul Enescu (pe care-l va mai cuceri și peste 16 ani cu *Rapsodia I)*, la opera *Marin Pescarul*, la liricele *Povești din Grui*, la esențializatul și subtilul *Cvartet de coarde*, la coloratul și foarte sugestivul opus 20, *Prin Munții Apuseni*, după care a venit, complexă și densă, *Simfonia Primăverii*, urmată de *Concertul pentru orchestră*, care marchează o nouă etapă în desfășurarea limbajului său muzical, alături de multe alte piese simfonice, vocal-simfonice, instrumentale, vocale și corale, tratatele din care prind meșteșugul tinerii noștri muzicieni de azi și de mîine, privind — deci — acest amplu panoramic, maestrul Marțian Negrea poate surîde mîndru, fericit, cu fruntea sus, că și-a îndeplinit strălucit datoria de artist și de om.

..... Spun lexicoanele și cărțile privind istoria muzicii românești că, la 29 ianuarie, maestrul Marțian Negrea împlinește 80 de ani.

Optzeci de ani, nu ! Ci, cum spun francezii : de patru ori douăzeci, Da !

În pragul celei de-a cincea tinereți, îi urăm maestrului : sănătate, lumină în suflet, caldă inspirație, asemeni iureșului de vitalitate și frenezie din nemuritoarea pagină a *Izbucului*.

Tudor Ciortea — „Cununa soarelui"
Baladă pentru cor mixt, 6 instrumente și percuție

de **MIHAI MOLDOVAN**

În climatul diversității stilistice atît de specific ultimilor ani în componistica românească, muzica semnată de Tudor Ciortea aduce o indiscutabilă notă de probitate profesională, dublată de consecvența încrederii în putința de a exprima frumosul.

Fecund fără a cădea în facilitate, profund fără ostentație, liric prin excelență dar niciodată edulcorat, sentimental, Tudor Ciortea obține rezultate excelente, mult peste modestia și discreția cu care însuși autorul își înconjoară opus-urile.

Variațiunile pe o temă de colind pentru pian și orchestră, Patru cîntece maramureșene pentru pian, Șapte strigături și o mustrare pentru cor mixt pe versuri populare, *Balada fiului pierdut* pentru 3 soprane, clarinet, violoncel și harpă pe versuri de Lucian Blaga, trădează un spirit mereu aplecat asupra fenomenului creator contemporan. Exegeza cvartetelor beethoveniene — studiu de amplitudine și profunzime muzicologică — trădează specialistul opus didacticismului sec. Profesorul este greu de descris pentru că deseori a fi nu profesor ci coleg, aplecat asupra acelorași taine ale artei sunetelor, poate fi interpretat o slăbiciune pedagogică. Omul, aflat în al 70-lea an de viață, uimește prin căldură și sinceritate, printr-o „coloană vertebrală" ce nu a cunoscut maleabilitatea.

Firesc ca fiecare nouă lucrare a sa să stîrnească curiozitate și interes. De aceea balada *„Cununa soarelui"* pentru cor mixt, 6 instrumente și percuție constituie și obiectul prezentării de față.

Însăși alcătuirea formației instrumentale ce concură, alături de cor, la împlinirea discursului sonor, demonstrează intenții camerale. Trei instrumente de suflat (clarinet, corn, trompetă) trei instrumente de coarde (violă, violoncel, contrabas) și un percuționist, conturează o lume pastorală, extrasă deopotrivă din versurile de pregnantă sorginte folclorică ale lui D. Ciurezu și din aluziile, uneori puternice, la melosul popular.

D. Ciurezu, poet ce pare descins din lumea lui Coșbuc și Goga, uneori cu o mai acută sensibilitate pentru imagini aproape palpabile, este dificil de transpus sonor. Echivalența se realizează, de data aceasta, pe un plan superior, compozitorul acceptînd textul uneori ca un pretext, alteori ca sugestie pentru culoare sau pentru construcție formală.

Balada, alcătuită din patru părți, se apropie ca factură de cantată. Este, în fapt, o „cantată profană" care cuprinde și lirismul cîntecului propriu zis și o tentă tragică, umorul aproape naturalist și lumea supranaturală, aparent, a descîntecului.

Prolog, Elegie, Descîntec, Epilog, patru piese corale cu acompaniament, sînt în fapt o formă liberă de sonată. Acompaniamentul are un curs al său, o linie ce presupune evoluție, un travaliu bine direcționat și interesant atît în mare cît și în detaliu. Scriitura, deseori apelînd la soluții excepționale, mizează pe multă variație coloristică.

Corul se supune uneori metricii versului, dar în cele mai dese cazuri impune, prin ingenioase modalități (melisme, sunete imprecis determinate, strigăte, șoapte) lumi care, voit sau nevoit, îmbracă într-o lumină aparte semnificațiile deseori prea simple ale poeticii.

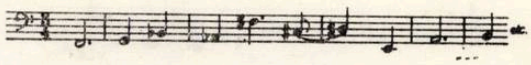
O pagină în care abundă discreția (scuzați paradoxul). O pagină de plenitudine a maturității. Un elogiu adus neostentației, libertății și spontaneității în gîndire și în punerea ei pe pagină. Dorim să ne aprofundăm detaliile după audiția baladei „Cununa soarelui" de Tudor Ciortea.

„File de letopiseț" de Dumitru Bughici

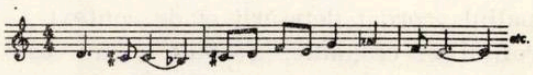
de GR. CONSTANTINESCU

Compusă în 1972, lucrarea simfonică *File de letopiseț* este, după cum notează, asemenea unui motto pe partitură, compozitorul Dumitru Bughici, o muzică „dedicată orașului Iași". Pornind de la ideea că istoria unui oraș are rezonanțe multiple în istoria întregului popor, păstrînd însă anumite accente specifice, Dumitru Bughici și-a gîndit lucrarea ca o amplă evocare sonoră, la dimensiuni de frescă. Realizarea, fidelă subiectului propus, oferă ascultătorului o întreagă lume de idei, de subiecte de meditație, în care edificarea arhitectonicii muzicale urmează unei vizibile dramaturgii de ciclu. De altfel, o privire atentă asupra partiturii, relevă, ca principiu de organizare a discursului, tocmai rigoarea unei înlănțuiri ciclice, ce domină forma muzicală, fără a forța însă limitele unui echilibru necesar comunicării logice prin sunete. În ce sens, ciclu ? Prin stabilirea unui material motivic comun tuturor momentelor, prin continua prelucrare a lui ca sursă de desfășurare a melosului, prin simbolul imagistic sonor, făcînd parte dintr-o aceeași lume, indiferent de procedeele de tehnică a construcției. *Filele de letopiseț* cuprind șase tablouri-momente, fiecăruia corespunzîndu-i un titlu și o mișcare ; titlul decurge din succesiunea cronologică a secvențelor istorice alese, contrastul de tempi din succesiunea poetic dramaturgică a imaginilor : Partea I — *Larghetto*, „Din vremuri străvechi", partea II-a, *Andantino*, „Freamătul Copoului", partea III-a, *Allegro*, „Îndîrjirea Nicolinei", partea IV-a, *Allegretto*, „Răstimp de liniște", partea V-a, *Furioso*, „Să nu se mai repete !", partea VI-a, *Allegro-Larghetto*, „Iașul de azi și de mîine".

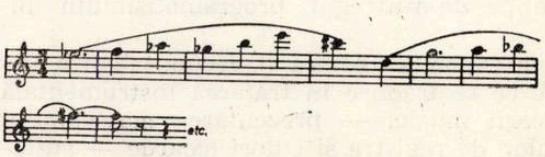
Forma, de o complexă arhitectonică, dă posibilitatea mai multor interpretări. Desigur un prim aspect ar fi cel al suitei, alcătuite din succesiunea contrastantă de mișcări, fiecare cu o formă aparte — *Preludiu bitematic, Lied, Temă cu variații, Rondo, Recitativ fantezie, Final*. Dar, aceste secvențe nu se înlănțuie doar prin legătura subiectului, ca într-o suită. Ele depind una de alta, fac obiectul unui discurs unitar ca dramaturgie, bazat pe numai două idei melodice. Expuse în prima parte, aceste idei se impun de la început printr-un profil caracteristic, situîndu-se într-un raport de dependență. Tema *A* (prima expunere la coardele grave, reluată treptat de întreg compartimentul) va fi de fapt tema principală a celor șase tablouri :



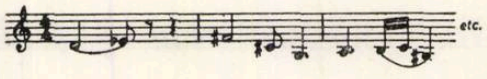
iar tema *B* o va însoți, contrastul dintre cele două idei melodice nefiind cel al deosebirii esențiale, ci de climat expresiv :



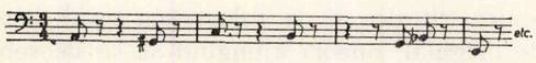
Cu aceste două teme, compozitorul își impune să rezolve (rigoarea lucrului nu este însă vizibilă decît la analiză) întreaga dramaturgie a lucrării, operînd pe două direcții. Prima dintre ele este cea a permanentei prefaceri a celor două teme, care par să capete configurații melodice, ritmice și de culoare cu totul deosebite de original, uneori ajungînd să se deosebească net, alteori unindu-se într-o sinteză unică. Acestui procedeu variațional tematic din care se nasc teme aparent noi, compozitorul îi adaugă cea de a doua direcție de desfășurare a muzicii, conform unei continue modificări a materialului de ansamblu, pe cicluri de variațiuni. Rezultatul este o amplă Variațiune liberă pe două teme, organizată după principiile sonatei — expoziție, dezbatere-dezvoltare și sinteză. În acest context, *File de letopiseț* apare ca o interesantă experiență, căci forma de sonată adoptată nu presupune, în repriză, doar reducerea unui material cunoscut deja, ci dezvăluirea unor aspecte noi, prin profilul melodiei de amplă respirație ce domină finalul, sintetizînd caracteristicile celor două idei de bază. Dar înainte de a ajunge la această temă concluzivă, merită să privim mai îndeaproape cum sînt retopite cele două imagini melodice inițiale. Tema *A* apare în multiple variante, din care semnalăm suflul romantic al debutului părții a II-a :



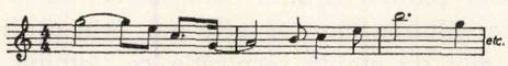
în care păstrarea ritmului sever alternează cu o succesiune cantabilă a intervalelor, pe un mare arc și, cu o configurație aparte, dramatică, rostirea laconică a motivului inițial din partea a III-a, cu structură ritmică modificată și reducere a spațiului intervalic la esență :



Prezența temei *B*, o melodie dedusă din „interpretarea" unei doine moldovenești, este oarecum mai redusă ca importanță — mai ales prin spațiul acordat detașării ei de context — dar profilul ei cromatic, șerpuitor, nu este mereu păstrat, cu ostentație. Dovadă, în partea V-a, deducerea, din materialul ei sonor, a temei de *Passacaglie*, în care reîntîlnim doar cîteva din punctele de sprijin ale melodiei inițiale, asemenea unei variațiuni îndepărtate :



În fine, prin lărgirea intervalicii și stabilirea unor similitudini relevate de-abia în munca asupra acestui material, elanul melodic al temei ce se desfășoară în *Final* este rezultatul tuturor acestor transformări, înfățișat într-o formă pe cît de cantabilă și generoasă, pe atît de strict legată de ideile anterioare. Impresia de noutate, pregnanța melodică :



fac ca repriza să capete și sensul neașteptat al prezentării *adevăratei* teme pe care s-au făcut variațiunile de-abia la capătul lucrării, ca rezultatul devenirii complexe a motivelor anterioare, a purificării treptate a ideilor. Vom vedea că procedeul acesta, de loc forțat, corespunde pe de-a-ntregul programatismului lucrării.

De la expoziție (partea I), recunoaștem o atitudine ce se traduce în tratarea instrumentală a întregii muzici — prezentarea materialului în dialog de registre și culori (coarde — suflători de lemn). Cunoaștem cele două teme, succesiv, după care reducerea lui *A* conduce, după o mică creștere, la un coral (dinamizat de mișcarea basilor), fără a depăși cadrul unei cortine muzicale. De-abia la începutul părții următoare se simte deschiderea unui alt moment al lucrării, de fapt primul ciclu de variațiuni. Sînt variațiuni de expresie și culoare (*A* trece de la suflătorii de lemne, cantabile, la o rostire mai unduioasă a coardelor) structurate în trei momente : 1) tema *A*, 2) tema *A* var. *(scherzando)* ritmic, tema *B* mai intens cromatizată și 3) ambele teme suprapuse, alcătuind în încheierea secvenței o luminoasă imagine sonoră. Între epizodul 2 și 3, compozitorul, cu o remarcabilă discreție, plasează o imagine ilustrativă a „vechiului Iași" — la celestă (la care se adaugă mai apoi un fond irizat de *glissandi* al coardelor) se aud frînturi din *Hora Unirii*, asemenea semnalului din orologiul orașului. Este o secvență scurtă, o pată de culoare, pe care discursul poetic o asimilează, fără implicații tematice. Primul moment într-adevăr dramatic îl constituie partea a III-a, al doilea ciclu de variațiuni (și totodată a doua mare perioadă din dezvoltarea formei de sonată). Travaliul, mai accentuat polifonic, la care se adaugă variațiuni cu caracter ritmic (inflexiuni intervalice și pulsații ce amintesc un cîntec muncitoresc revoluționar), variațiuni de atmosferă (comentariul *Con dolore* al conflictului rememorează cîntul de coral) pentru a se încheia în scăderi de intensitate sonoră (cu revenirea unor intonații de cîntec muncitoresc, de astă dată mai apropiate de citat — *Internaționala* — existente însă doar ca valoare de relație intervalică). Calmul sonorităților leagă această secțiune de variațiunile în formă de *rondo* ale părții a IV-a. Refrenul — o înfățișare nouă, „peisagistică" a temei *A*, cu aspect de cîntec silvestru — nu are funcții de repetare a unui dans, ci mai mult de revenire la o anumită ambianță. În schimb, primul cuplet se apropie, prin cîteva desene (cu aspect de cvasi citat) ritmice și melodice de un colind popular (variantă a temei *B)* iar al doilea cuplet, mai pronunțat dezvoltător al materialului, de caracterul unui autentic joc. Ultima revenire a refrenului se îndreaptă spre o neașteptată creștere a freamătului orchestrei, cu implicații directe în pregătirea ciclului de încheiere al variațiilor, partea a V-a. Urmărim de această dată o serie de variațiuni de caracter, precedate de un recitativ orchestral (cu

ambele teme). *Passacaglia*, construită cu o formă a temei *B* (Ex. 5) este alcătuită pe o gradare a acumulărilor dialogului compartimentelor orchestrei (indicații de caracter subliniază fiecare variație — *Pesante, Con molta passione, Maestuoso, Sarcastico, Disperato*) culminînd într-o clamare a întregului ansamblu. Este punctul de maximă intensitate a întregii lucrări, moment în care însăși scriitura apelează la efecte mai puțin obișnuite (spre pildă coardele execută improvizații libere de glissandi și pasaje iar suflătorii de lemn, la cererea compozitorului, încearcă să sugereze efecte dramatice de strigăte și plînset). *Doloroso*, coda acestui ultim ciclu și totodată concluzia dezvoltării sonatei, readuce, variat, cu o pulsație funebră, (tema *B*) elemente ale coralului. Repriza totală cuprinsă în partea a VI-a, este construită, după cum spuneam, pe acea temă cu totul nouă prin desen, sinteză a ambelor idei inițiale. Pe un continuo de pete de culoare (coarde și suflători de lemn, care execută desene miniaturale, cu efect de irizație sonoră), *Finalul* reia, ca într-o retrospectivă, aproape toate aspectele pe care le-au căpătat cele două teme pe parcursul lucrării, insistînd asupra contrastelor ce rezultă din alăturarea unor configurații deosebite și culminînd apoteotic în *coda*, cu tema finalului. Solida arhitectonică — bineînțeles neostentativă în desfășurarea audiției, observabilă doar la examenul analitic — rezidă tocmai în această modalitate de a sintetiza întregul prin reluarea într-o ordine inversă, prescurtată doar la evenimente și retopită într-un discurs dens. Fără a avea de-a face cu structuri asemănătoare seriilor, cele două teme au o anumită caracteristică cromatic modală care se desprinde de restul pastei sonore, constituind o bază fermă pentru procedeele unor variațiuni libere, de permanentă prefacere aproape caleidoscopică. În procedeele tehnice adoptate, riguroase ca scriitură, dialogul orchestral primează, prin păstrarea limpede a compartimentelor specifice marii orchestre. Cîteva personalități timbrale se impun — grupul cornilor, cel al percuției, pe de o parte, pentru idei și evenimente sonore epizodice, cel al suflătorilor de lemn și coardelor, pentru parcursul în timp al acțiunii muzicale. Întîlnirile de *tutti* sînt relativ puține, dar cu un efect sporit de continuitatea discursului dialogat.

Enunțînd titlul lucrării — *File de letopiseț* — la care se adaugă indicațiile înscrise pentru fiecare parte, se poate lesne constata că sîntem în fața unei muzici cu program declarat. Este actuală o asemenea muzică astăzi ? Oare programatismul nu și-a epuizat resursele, această relație — imagine poetică literată și imagine muzicală — mai are forța de a convinge ? În cazul lucrării lui Dumitru Bughici, șansele sînt favorabile datorită mai multor factori ce pledează pentru un anumit fel de muzică cu program. Este acea muzică în care construcția formei se bazează pe logica specific muzicală, nu se scuză prin alegerea programului. Căci cele șase tablouri pot fi urmărite cu claritate și dincolo de titluri, prin dramaturgia ciclului în sine, prin planurile densităților de culoare și cele ale curgerii melodice continue. Totuși, aceste titluri își au rostul, prin ele gîndirea compozitorului direcționează ascultătorul spre o anumită dispoziție afectivă necesară. Narațiunea se deapănă prin intermediul îmbinării evenimentului dramatic propriu-zis cu reflectarea asupra semnificațiilor ce reies, comentarea istoriei de veacuri de către un privitor contemporan. În fine, opțiunea pentru climatul fiecărui ciclu de variațiuni se explică prin aceste titluri — *Freamătul Copoului*, cu vesela evocare a tinereții ; *Îndîrjirea Nicolinei*, aducînd marturia unor lupte dîrze ; *Răstimp de liniște*, cîntec al veșnicei reînnoiri ; *Să nu se mai repete !*, tragedia războiului ; Cortina prolog, *Din vremuri străvechi* își găsește răspunsul, după parcurgerea întregii istorisiri, în final, *Iașul de azi și de mîine*, în orizontul deschis de larga melodie a zorilor. Reamintind aceste titluri, trebuie subliniat însă că programatismul lor este de domeniul simbolului, nu al unui text tradus apoi în muzică. Astfel gîndită, lucrarea trece peste granița muzicii ilustrative, așa cum un film depășește prin imaginea sa schema unui scenariu, trăind independent. Reușind acest lucru, Dumitru Bughici deschide o problemă pe care deseori evităm să o abordăm : aceea a muzicii cu tematică, cu directă adresare către omul contemporan. Dacă o asemenea muzică poate exista prin forța ei de limbaj, comunicînd în sunet și ambianță caracteristică un mesaj, aceasta înseamnă că ea a învins dificultățile interpretărilor literaturizante. Romantică și generoasă prin inspirație, lucrarea lui Dumitru Bughici ne îndreptățește să o consemnăm ca o reușită a acestui principiu de autonomie a muzicii, într-o armonioasă colaborare cu poezia.

O teorie a sintaxei muzicale

de ŞTEFAN NICULESCU

1. Ideea de sintaxă în muzică

În rîndurile de faţă se schiţează o teorie a sintaxei muzicale, constituită independent de „vocabular" şi „morfologie". Altfel spus : o sintaxă cît mai cuprinzătoare, formulată în termeni neinfluenţaţi de diferitele sisteme de organizare (modal, tonal, serial etc.) sau de multiplele stiluri, epoci sau culturi.

O definiţie a sintaxei se sprijină pe elaborări existente în teoria sau practica muzicală sub forma cazurilor particulare. Un exemplu clasic : contrapunctul imitativ, ipostază a polifoniei, desăvîrşită de cultura europeană. Precum se ştie, relaţiile ce caracterizează imitaţia, apărute şi dezvoltate în sistemul modal medieval, au fost preluate succesiv de organizarea tonală şi de cea serială. Faptul a fost posibil tocmai pentru că imitaţia, ca arhetip sintactic, a putut fi imaginată şi abstract (chiar dacă nu pe deplin conştient), adică în afara suportului modal, tonal sau serial pe care urma să se materializeze. Bunăoară, aceeaşi „imitaţie inversată", desigur sub aspecte individuale distincte, există deopotrivă la Webern, Bach, Lassus etc.

Rezultă de aici că, în genere, fenomenele sintactice sînt *relaţii* între obiectele sonore, relaţii care oarecum ignorează (sau pot lua naştere aproape indiferent de) *natura* acelor obiecte. Scopul unei teorii a sintaxei este studiul sistematic al acestor relaţii : se obţine astfel o *sintaxă abstractă*, fundament al gîndirii formative în muzică. Trecerea la multiplele *sintaxe reale*, întîlnite în diferitele culturi, epoci sau stiluri, se poate face apoi prin formularea unor restricţii depinzînd în principal de natura obiectelor intrate în relaţie. Sintaxele reale sînt astfel cazuri particulare ale sintaxei abstracte.

Pînă acum s-au studiat cîteva dintre sintaxele reale. Nu există încă o privire de ansamblu asupra sintaxei şi cu atît mai puţin o sintaxă abstractă. Este tocmai ceea ce îşi propune să elaboreze succint acest studiu, al cărui interes ne apare multiplu : de pildă, în muzicologie ar însemna o bază ştiinţifică pentru o teorie generală a clasificării sau a cercetărilor comparate ; în muzica nouă ar arunca o lumină în domeniul formei, haotic mai ales în muzicile improvizate, sau, uneori, în muzicile electroacustice etc.

2. Sintaxa, forma şi obiectul sonor

O întrebare se impune : ce semnificaţie capătă ipoteza „corespondenţei dintre micro- şi macrostructură" — verificabilă în toate culturile muzicale —, în urma stabilirii relativei independenţe a sintaxei faţă de obiectele sonore ? Ce se înţelege, în consecinţă, prin conceptul de *formă* în muzică ?

Răspunsul ar fi : forma este dezvoltarea organică a unei (sau unor) structuri sintactice în funcţie de posibilităţile şi în limitele naturii unor obiecte sonore şi, *totodată*, dezvoltarea organică a unor obiecte sonore în funcţie de posibilităţile şi în limitele unei (sau unor) structuri sintactice.

Nu trebuie să se confunde noţiunea de „formă" cu aceea de „schemă a formei". Schema unei forme (de pildă schema sonatei) este un tipar general care se poate încarna într-o mulţime de forme particulare distincte (de pildă sonatele unui autor sau toate sonatele scrise pînă azi). O *schemă a formei* însă, dată sau imaginată (inventată) a priori actului compoziţional propriu-zis, nu devine, în urma acestui act, *formă* (adică *unitate organică*) decît în condiţiile arătate : se cere condiţionarea reciprocă (printr-o acţiune eminamente creatoare) dintre structurile sintactice şi structurile obiectelor alese pentru materializarea schemei în formă.

O paranteză : schematismul formei nu precede întotdeauna actul compoziţional, dar după încheierea formei poate fi evidenţiată schema ei abstractă. Schemele pot fi astfel *descoperite* a posteriori elaborării formei. Raportul dintre schemă şi formă rămîne şi în acest caz acelaşi.

De aici o importantă concluzie : o schemă nu poate deveni formă plecînd de la *orice* sintaxe şi de la *orice* obiecte sonore. Ar fi, de pildă, absurd să se intenţioneze o formă sonată cu sintaxe exclusiv polifonice sau obiecte ale dodecafoniei seriale ; s-ar contrazice fundamentele sonatei care, pe de o parte, aparţin

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

sintaxei omofone (mai exact „monodiei acompaniate", adică asocierii dintre monodie şi omofonie, una din combinările categoriilor sintactice expuse în cap. 5) şi, pe de altă parte, organizării tonale. O schemă a formei şi cu atît mai mult o formă este rezultatul unei *incidenţe* dintre o *anumită* sintaxă şi o *anumită* organizare a obiectului.

Formele sînt, prin urmare, dependente atît de sintaxe cît şi de obiecte. De pildă, asocierea dintre sintaxa monodică şi sintaxa omofonă — „monodia acompaniată" — aplicată sistemului tonal a dus la formele omofone tonale : liedul, scherzoul, sonata etc.

Dimpotrivă, sintaxele sînt relativ independente de obiecte şi forme : pot fi aplicate aproape oricăror obiecte, rezultatele fiind mereu alte forme. De pildă, sintaxa polifonă aplicată sistemului modal medieval a dus la formele polifone modale : motetul, ricercarul etc., iar aceeaşi sintaxă aplicată sistemului tonal, la formele polifone tonale : invenţiunea, fuga etc.

În sfîrşit, obiectele se pot organiza total independent de sintaxe şi forme : de pildă, după terminologia lui Xenakis, în structuri „în afară de timp" (modalismul, tonalismul) sau structuri „în timp" (serialismul).

Capital este însă faptul că, în discursul sonor, obiectele — organizate oricum sau alese la întîmplare — nu pot fi articulate (conştient sau improvizat) decît într-una din categoriile sintactice definite în cap. 3 sau într-o combinare mai mult sau mai puţin complexă a lor (cap. 5). Aceasta pentru că, aşa cum se va arăta în cap. 3, relaţiile abstracte ale sintaxelor se reduc la un număr limitat de arhetipuri, deşi încarnarea lor în obiecte este practic infinită.

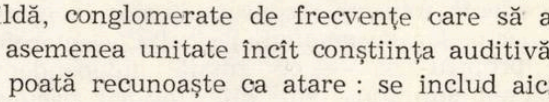
Astfel, organizările obiectului şi formele pot fi nesfîrşite, dar categoriile sintactice, plasate între obiecte şi forme, sînt limitate. Acest fapt constituie fundamentala justificare fenomenologică pentru elaborarea unei teorii abstracte a sintaxei.

Caracterul independent al sintaxelor faţă de obiecte mai prezintă un aspect ce depăşeşte cadrul muzicii. Într-adevăr, a studia relaţiile existente în sintaxa muzicală şi anume fără precizarea naturii obiectelor ce produc aceste relaţii, înseamnă a pune în evidenţă structuri posibile nu numai obiectelor sonore ci oricăror obiecte, dar cu o condiţie : să fie obiecte *temporale*. O teorie abstractă a sintaxei în muzică poate folosi astfel studiului relaţiilor dintre orice fel de evenimente. Aspecte ale acestei sintaxe se vor afla în toate artele duratei (bunăoară baletul sau în genere dansul se poate reduce la categorii de mişcări pe deplin corespunzătoare categoriilor sintactice din muzică — monodia, omofonia, eterofonia, polifonia — sau combinării lor) ; mai mult, vor lega aceste arte de fenomenele temporale din natură.

3. Categoriile sintactice

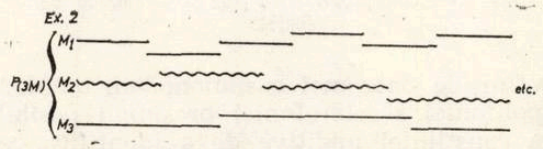
În tradiţiile culte şi populare, europene şi extraeuropene s-au cristalizat pînă azi patru categorii sintactice distincte şi ireductibile una la oricare alta : monodia, omofonia, polifonia şi eterofonia. Desigur, nu există un acord unanim asupra conţinutului acestor noţiuni, iar divergenţele sînt încă mai pronunţate sub aspect estetic. De aceea, rămînînd în cadrul propriu-zis fenomenologic şi evitînd orice criteriu estetic, vom defini categoriile sintactice pe cît posibil mai cuprinzător.

Monodia este o distribuţie orizontală (juxtapunere) de obiecte sonore. Prin „orizontal", la care se va adăuga ulterior termenul de „vertical", se înţelege o referire la axele : *timpului* (orizontală) şi *frecvenţei* (verticală). Prin obiecte sonore se desemnează fenomenele acustice elementare cu care se operează în muzică : pot fi sunete propriu-zis muzicale, dar şi, de pildă, conglomerate de frecvenţe care să aibă o asemenea unitate încît conştiinţa auditivă să o poată recunoaşte ca atare : se includ aici şi obiectele sonore din muzicile electroacustice etc.



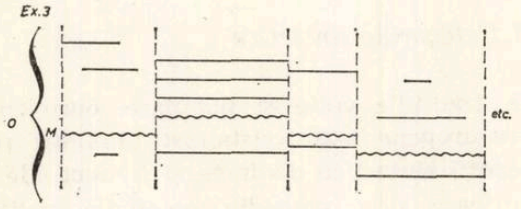
M = monodia : şir de obiecte sonore

Polifonia este o distribuţie verticală (suprapunere) de monodii *distincte*, care evoluează simultan şi într-o relativă independenţă.



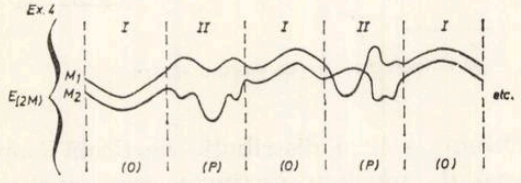
P = polifonia, în schemă o polifonie de 3 monodii distincte M_1, M_2, M_3 : P(3M)

Mai imprecisă este noţiunea de omofonie, mai ales că a fost considerată un caz particular de polifonie : schimbarea simultană a silabelor la toţi participanţii unei polifonii vocale. Dimpotrivă, vom defini omofonia, aşa cum am procedat şi pentru polifonie, adică prin referire la monodie. Omofonia este dilatarea monodiei, adică o distribuţie verticală (suprapunere) de obiecte *peste* şi *în limitele* fiecărui obiect al monodiei.



O = omofonia, unde M = monodia de „referinţă".

Cea mai imprecisă şi, teoretic, mai recentă este eterofonia (pentru lămuriri suplimentare trimitem la studiile noastre : *Eterofonia,* în *Studii de muzicologie* vol. V, Editura muzicală, Bucureşti, 1969, p. 65—77, şi *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi eterofonia,* în Studii de muzicologie vol. VIII, Editura muzicală, Bucureşti, 1972, p. 133—140), deşi există în practica celor mai vechi culturi : o vom defini tot prin referire la monodie. Eterofonia este o distribuţie verticală (suprapunere) de monodii *asemănătoare,* care evoluează simultan şi oscilează permanent între două stări : una de totală dependenţă (obiectele suprapuse sînt identice : caz particular de omofonie) şi alta — eterofonia propriu-zisă — de totală independenţă (obiectele suprapuse sînt diferite : caz particular de polifonie). Eterofonia se înfăţişează astfel drept o categorie intermediară între omofonie şi polifonie, deşi este ireductibilă la acestea.



E = eterofonia, în schemă o eterofonie de 2 melodii asemănătoare M_1, M_2 : E (2M) : alternează 2 situaţii limită : I — paralelismul (caz particular de omofonie) şi II — eterofonie propriu-zisă (caz particular de polifonie).

Definiţiile date mai sus monodiei, omofoniei, polifoniei şi eterofoniei presupun posibilitatea conştiinţei auditive de a identifica cele patru categorii tocmai în sensul în care au fost definite, adică de a percepe atît *obiectele* ce le alcătuesc cît şi *modul* de distribuţie a obiectelor, mod diferit — cum s-a arătat — pentru fiecare categorie în parte.

Zona auditivă în care se înscriu configuraţiile sonore astfel percepute (prin urmare ale căror „detalii" sînt mai mult sau mai puţin sesizabile şi în orice caz se recunoaşte apartenenţa unui fenomen sonor dat la una sau alta din categoriile sintactice) o numim *zona detaliului.*

În această zonă se înfăţişează cu precădere muzica tuturor culturilor umanităţii. Să luăm de pildă tradiţia cultă europeană. Tehnicile de compoziţie din cadrul acestei culturi au evoluat pînă recent în sensul justificării raţionale sau integrării într-un sistem a tuturor elementelor unei configuraţii sonore. Ultimul sistem istoriceşte constituit — serialismul — a fost şi cea mai riguroasă tehnică a detaliului : orice configuraţie sonoră trebuie să izvorască dintr-o unică serie de bază iniţial constituită.

Serialismul (de altfel ca şi modalismul sau tonalismul) este — cum am arătat — un sistem de organizare a obiectului ; el poate fi şi a şi fost exprimat pe planul sintaxei în oricare din categoriile sintactice (monodie, omofonie, eterofonie, polifonie) sau într-o combinare a lor. Serialismul noilor clasici vienezi a preferat însă polifonia, fără să excludă monodia, omofonia sau eterofonia. Desigur, există aspecte noi în polifonia de pildă a lui Webern : Boulez remarcă (în *Penser la musique aujourd'hui,* Editions Gonthier, Mainz, p. 155—156) apariţia unei distribuţii pe „diagonală", în afara distribuţiilor obişnuite pe orizontală sau verticală. Totuşi, noii clasici vienezi, inclusiv Webern, au recurs la sintaxa polifonă tradiţională şi anume polifonia liniară imitativă. Dacă între această sintaxă şi noua organizare a obiectului nu se poate vorbi chiar de o contradicţie, mai ales în opera lui Webern, contradicţia apare însă la continuatorii lui Webern, neoserialiştii de după al doilea război mondial.

Xenakis a sesizat cel dintîi contradicţia din muzica serială într-un articol intitulat „La crise de la musique serielle" şi publicat încă din 1955 într-o epocă de glorie a neoserialismului (Iannis Xenakis, *Musique. Architecture,* Casterman, Collection nr. 11, 1971, p. 120). Nu vom relua aici textul lui Xenakis, corect în principiu, dar discutabil azi în formulare. De aceea, vom înfăţişa contradicţia lumii seriale plecînd de la perspectivele noi date de teoria de faţă a sintaxei.

Se impune mai întîi o precizare. Neoserialiștii au redus decalajul existent la Schönberg, Berg și Webern între vechi și nou, noul reprezentat de organizarea serială a obiectului și vechiul, de sintaxa polifonă tradițională de tip *liniar* și *imitativ*. Astfel, tendința neoserialiștilor către o „invenție continuă", concretizată prin eliminarea oricărei reluări atît în microstructură (imitația este și ea o *reluare* la o altă voce a unei aceleiași structuri) cît și în macrostructură (reprize etc.) i-a condus în cele mai bune opere la crearea unei sintaxe polifone libere, nonimitative, corespunzătoare organizării obiectului. Polifonia neoserialiștilor s-a eliberat astfel de vechiul ei aspect imitativ, dar a continuat să-și păstreze, cu toată înnoirea, aspectul liniar. Ori tocmai liniaritatea polifoniei și organizarea serială au început acum să intre în contradicție, o contradicție care ține însă exclusiv de posibilitățile de percepere ale conștiinței noastre auditive.

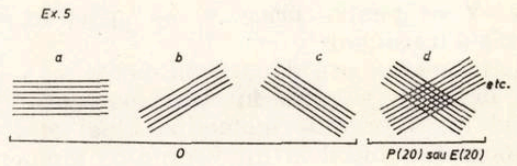
Într-adevăr, liniile polifoniei multiseriale se înfățișează în unele cazuri extreme sub forma unor „figurații" deosebit de melismatice, cu încrucișări și salturi permanente, care împiedică perceperea clară a *liniilor* suprapuse. Or într-un asemenea fenomen ceea ce se aude, la limită, este mai mult o „suprafață", un „volum" și mai puțin un „desen". Detaliul, prin urmare, nu mai e sesizabil : un sunet poate fi mai mult sau mai puțin înlocuit cu oricare altul fără să se schimbe impresia de ansamblu, ceea ce face de prisos luciditatea serială. Contradicția apare astfel între tehnica de detaliu a manevrării obiectului și sintaxa polifonă ce tinde către o percepere globală.

Xenakis a propus în 1955 un alt mod de organizare a obiectului, corespunzător fenomenului sintactic perceput global : calculul probabilităților, aplicat în economie unor fenomene zise de „masă" similare celor descrise mai sus în muzică. Apoi au apărut și alte procedee de organizare, care s-ar putea integra în conceptul general de modalism modern. Ceea ce ne interesează aici este însă evoluția recentă a muzicii europene culte de la fenomene sonore plasate în zona detaliului la fenomene sonore ce aparțin altei zone, *zona aglomerării*.

Fenomenele sintactice plasate în zona aglomerării au primit numele de texturi. Apărute în teoria și practica muzicii noi, texturile există, e drept destul de rar, și în practica unor culturi extraeuropene. (Un exemplu remarcabil este cîntecul ritual *Formosans Takasago* inclus de C. Brăiloiu în *Collection universelle de musique populaire*, Ville de Genève, Disque nr. 21/1.).

Definim textura drept un fenomen sonor ale cărui obiecte sînt atît de aglomerat distribuite orizontal sau (și) vertical, încît conștiința auditivă este incapabilă să le mai sesizeze individual, integrîndu-le unui tot, — ființă nouă, colectivă, perceptibilă global.

Este evident că textura se obține prin plasarea în zona aglomerării a acelorași categorii sintactice — monodia, omofonia, eterofonia, polifonia — sau a combinării lor mai mult sau mai puțin complexe. Să luăm un exemplu din Xenakis, primul teoretician al texturii. În *Syrmos*, autorul însuși declară (Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, La revue musicale, Paris, 1963, p. 98) că a folosit texturile :



a) rețele paralele orizontale ; b) rețele paralele *(glissandi)* ascendente ; c) rețele paralele *(glissandi)* descendente ; d) rețele paralele încrucișate (ascendente și descendente) etc. Se vede imediat că a, b și c sînt omofonii, iar d, o polifonie sau o eterofonie de două omofonii.

Un alt fenomen sintactic este posibil prin plasarea categoriilor sintactice în *zona rarefierii* : obiectele sînt distribuite orizontal (juxtapuse) atît de rarefiat — de pildă despărțite prin pauze extrem de lungi — încît conștiința auditivă nu le mai percepe într-o aceeași continuitate. Aceste fenomene însă nu s-au conturat suficient în practica și cu atît mai puțin în teoria muzicală.

Cele patru categorii sintactice sînt astfel fundamentale tuturor zonelor auditive sau de percepere : zona detaliului (în care categoriile au fost definite), zona aglomerării (în care categoriile devin texturi) și zona rarefierii (opusă aglomerării).

4. Sintaxa abstractă

Elementele de bază ale sintaxei abstracte se constituie prin redefinirea categoriilor sintactice în termenii logicii simbolice.

Sintaxa abstractă apelează la două noțiuni fundamentale : succesivitatea și simultaneitatea.

Succesivitatea a două evenimente x, y este prin definiție situația în care momentul final al lui x coincide momentului inițial al lui y, ceea ce se scrie :

$$\text{Suc. } (x,y) \underset{\text{Df}}{=} \{m_f(x) = m_i(y)\} \qquad (1)$$

unde m_i = momentul inițial și m_f = momentul final.

Există două tipuri de succesivități : prin repetare sau prin schimbare, după cum evenimentele ce se succed sînt, respectiv, identice sau diferite. Astfel :

$$\text{Suc. rep. } (x,y) \underset{\text{Df}}{=} \{x=y \wedge \text{Suc. } (x,y)\} \qquad (2)$$

$$\text{Suc. sch. } (x,y) \underset{Df}{=} \{x \neq y \wedge \text{Suc. } (x,y)\} \quad (3)$$

unde $\wedge$ = şi.

Monodia se defineşte pe baza succesivităţii : pentru orice eveniment x, x aparţine mulţimii X de evenimente ale monodiei M (X), există un singur y, y aparţine lui X şi y succede lui x. Prin urmare :

$$M\ (X) \underset{Df}{=} \forall x(x \in X)\ \exists !y[y \in X \wedge \text{Suc.}(x,y)] \quad (4)$$

unde $\forall$ = pentru orice, $\in$ = aparţine, $\exists !$ = = există un singur.

Simultaneitatea a două evenimente x, y este prin definiţie situaţia în care momentul iniţial al lui x precede momentul final al lui y şi momentul iniţial al lui y precede momentul final al lui x. Deci :

$$\text{Sim. } (x,y) \underset{Df}{=} \{m_i(x) < m_f(y)\} \wedge \{m_i(y) < m_f(x)\} \quad (5$$

unde $<$ = precede.

Pentru definirea omofoniei se restrînge mai întîi definiţia cea mai generală a simultaneităţii de la (5) — valabilă oricărui tip de simultaneitate : omofon, polifon sau eterofon — la o simultaneitate omofonă Sim. O (x, y), care este :

$$\text{Sim. } 0(x,y) \underset{Df}{=} \{m_i(x) \leqslant m_i(y)\} \wedge \{m_f(y) \leqslant m_f(x)\} \quad (6)$$

unde $\leqslant$ = precede sau coincide.

Omofonia O (Y) se defineşte pe baza monodiei M (X) şi simultaneităţii omofone Sim. O (x, y) :

$$O(Y) \underset{Df}{=} \forall x(x \in X \wedge x \in Y)\exists y\{y \in Y \wedge \text{Sim.} O(x,y)\} \quad (7)$$

unde $\exists$ = există cel puţin un.

Nu vom defini în continuare toate categoriile sintactice, multiplele lor aspecte şi combinările lor posibile, ceea ce ar constitui obiectivul unui *tratat* de sintaxă muzicală şi ar depăşi intenţiile studiului de faţă. Se poate însă de pe acum constata că edificiul sintaxei abstracte poate fi riguros construit în termeni excluziv logici, deci prin excluderea termenilor tehnici, mai imprecişi, ai teoriilor muzicale. Se atinge astfel un grad deosebit de precizie şi generalitate.

5. *Categoriile sintactice ca mulţimi*

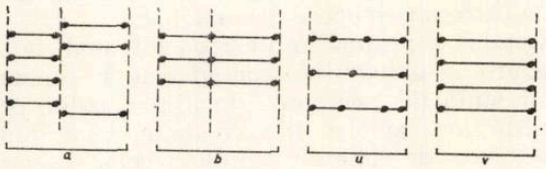
Definiţiile succesivităţii (1) şi simultaneităţii (5), pe care am fundamentat sintaxa abstractă, sînt relaţiile cele mai generale dintre evenimente, din punctul de vedere al apariţiei lor în timp. La acestea mai pot fi adăugate, de pildă, relaţiile cele mai generale dintre evenimente, din punctul de vedere al identităţii sau neidentităţii „substanţei" lor. Un exemplu : definiţiile (2) şi (3), plasate în domeniul succesivităţii, dar putînd fi introduse şi domeniului simultaneităţii.

Plecînd de la asemenea definiţii, care trebuie înţelese ca proprietăţi, se pot construi pentru fiecare din categoriile sintactice cazuri particulare, care să prezinte toate combinările posibile ale proprietăţilor date. Categoriile sintactice devin astfel mulţimi de elemente şi pot fi studiate cu teoria mulţimilor, ceea ce constituie un obiectiv principal al sintaxei abstracte.

Evident, cu cît numărul proprietăţilor introduse va fi mai mare, cu atît va creşte numărul mulţimilor distincte. În cele ce urmează, însă, nu intenţionăm decît să evidenţiem posibilitatea unui asemenea studiu. De aceea, spre exemplificare ne vom restrînge la categoria omofonie, considerată aici drept o mulţime ale cărei elemente sînt omofonii distincte. Astfel, dacă O = categoria omofonie definită la (7) şi 0_1, 0_2, 0_3,... = cazuri particulare de omofonie ce aparţin mulţimii O, atunci O = $\{0_1, 0_2, 0_3, ...\}$, iar problema constă în construirea abstractă a elementelor $0_1, 0_2, 0_3, ...$

În acest scop să remarcăm că parcurgerea succesivă a evenimentelor X ale monodiei M(X) înseamnă parcurgerea succesivă a simultaneităţilor omofone Y ale omofoniei O (Y) (a se vedea definiţia (7)). Două situaţii limită pot lua naştere : a) toate evenimentele se *schimbă* în simultaneitatea succesivă şi b) toate evenimentele se *repetă* în simultaneitatea succesivă. De asemenea, în limitele *unei* simultaneităţi, se pot ivi două situaţii limită : u) evenimentele *se repetă fără coincidenţa momentelor iniţiale* şi v) evenimentele *nu se repetă*.

Ex.6



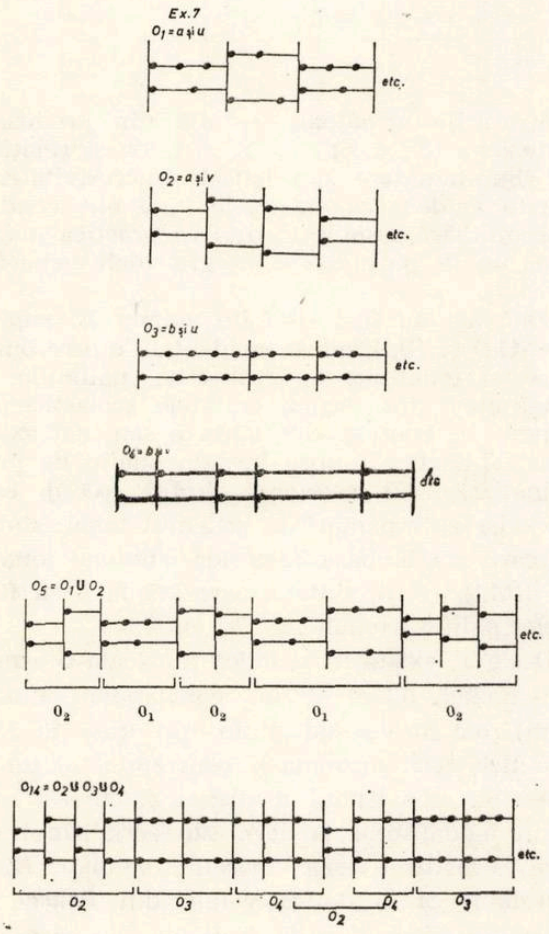
Cele 4 proprietăţi, a, b, u, v asociate două cîte două formează 4 tipuri de omofonii disjuncte : 0_1 = a şi u ; 0_2 = a şi v ; 0_3 = b şi u ; 0_4 = b şi v.

La rîndul lor, omofoniile 0_1, 0_2, 0_3, 0_4 se pot reuni în toate combinările distincte posibile : $0_5 = 0_1 \cup 0_2$; $0_6 = 0_1 \cup 0_3$; $0_7 = 0_1 \cup 0_4$; $0_8 = 0_2 \cup 0_3$; $0_9 = 0_2 \cup 0_4$; $0_{10} = 0_3 \cup 0_4$; $0_{11} = 0_1 \cup 0_2 \cup 0_3$; $0_{12} = 0_1 \cup 0_2 \cup 0_4$; $0_{13} = 0_1 \cup 0_3 \cup 0_4$; $0_{14} = 0_2 \cup 0_3 \cup 0_4$; $0_{15} = 0_1 \cup 0_2 \cup 0_3 \cup 0_4$.

Dacă se adaugă $0_{16} = \varnothing$, mulţimea vidă, cele 16 mulţimi astfel constituite alcătuiesc mulţimea părţilor P (O) ale mulţimii O. Deci : $O = \{0_1, 0_2, 0_3, 0_4\}$ şi $P\ (O) = \{0_1, 0_2, 0_3, ..., 0_{16}\}$. Structurile algebrei moderne se pot astfel folosi în studiul acestor mulţimi, ceea ce înseamnă un avantaj remarcabil.

Să mai specificăm că termenul reuniune ($\cup$) semnifică aici prezenţa în *şirul* simultaneităţilor omofone doar a acelor omofonii, pe care semnul $\cup$ le leagă. De pildă, $0_{14} = 0_2 \cup 0_3 \cup 0_4$ reprezintă o mulţime nelimitată de şiruri omofone, alcătuite însă exclusiv din omofonii

de tipul 0_2, 0_3 sau 0_4. Fiecare şir se poate diferenţia printr-o altă ordine a omofoniilor 0_2, 0_3, 0_4, aceste omofonii se pot repeta liber în şir de un anumit număr de ori, numărul evenimentelor simultane (densitatea „acordurilor") poate fi constant sau variabil etc. Iată, într-o reprezentare schematică redusă la două „voci" (simultaneitate omofonă a două evenimente), cîteva din şirurile de omofonii mai sus clasate, care evident se pot ilustra într-o infinitate de alte situaţii :



Se vede din acest exemplu că 0_2 este una din cele mai frecvente situaţii din omofonia modală, tonală ori serială ; 0_3 se întîlneşte mai rar, de pildă în partea IV-a, organizată serial, a lucrării *Il canto sospeso* de Luigi Nono sau, ca un caz particular, în partea II-a, organizată modal, a *Muzicii de concert* de Aurel Stroe, deşi nu există nici o apropiere sub aspectul organizării obiectului sau al poziţiei estetice între aceste două lucrări ; etc.

Sintaxa abstractă poate folosi astfel în compararea unor muzici diferite ca stil sau chiar aparţinînd unor epoci sau culturi diferite.

De asemenea, imaginarea abstractă a elementelor (mulţimilor) fiecărei categorii sintactice, precum şi a legăturilor logice dintre aceste elemente, deci elaborarea unui *sistem de organizare a sintaxei*, deschide căi inedite în creaţia muzicală, ocupată aproape exclusiv, mai ales în secolul nostru, de organizarea obiectului.

Categoria omofonie înţeleasă ca o mulţime de şiruri de omofonii distincte poate fi studiată şi prin lingvistica matematică : tipurile de omofonii vor fi atunci cuvinte ale unui vocabular, iar regulile introduse pentru obţinerea unui şir de cuvinte, o gramatică a limbajului muzical. Sintaxa abstractă devine astfel o sintaxă în sens matematic. Interesul unui asemenea studiu, extins la toate categoriile sintactice şi la combinările lor, se impune de la sine.

În sfîrşit, categoriile sintactice privite drept mulţimi cît mai cuprinzătoare de elemente oferă o posibilitate raţională de trecere de la o categorie la alta. Într-adevăr, deşi am subînţeles în definiţiile de mai sus că, de pildă, omofonia, eterofonia şi polifonia sînt cazuri limită, ireductibile, în domeniul simultaneităţii, trebuie menţionat că în practica muzicală se întîlnesc nesfîrşite trepte intermediare între aceste categorii. Mai mult, printre situaţiile intermediare se află unele care pot fi atribuite deopotrivă uneia sau alteia din categorii : sînt intersecţiile, elementele lor comune. De aceea, pornind de la practica muzicală şi construind abstract, pe baze combinatorii, elementele fiecărei categorii sintactice (unele elemente putînd fi complet inedite), se ajunge la un sistem în care trecerea de la o sintaxă la alta se poate face, de pildă, prin folosirea elementelor comune, adică a intersecţiei sintaxelor considerate : este ceea ce s-ar numi o „modulaţie de sintaxă".

6. *Combinările categoriilor sintactice*

Să notăm cu M, O, E şi P cele patru categorii sintactice, respectiv monodia, omofonia, eterofonia şi polifonia. Combinările categoriilor sintactice înseamnă combinările cu repetiţie ale celor patru categorii luate cîte două, trei etc., şi legate printr-o relaţie de simultaneitate sau (şi) de succesivitate.

Să considerăm aici numai combinările cu repetiţie ale celor patru categorii luate cîte două şi relaţia de simultaneitate definită la (3). Se

obţin 16 situaţii, dintre care 10 distincte : (M,M), (M,0), (M,E), (M,P), (O,O), (O,E) (O,P), (E, E), (E, P), şi (P, P).

Unele sînt bine cunoscute. Astfel, (M, O) = simultaneitatea unei monodii cu o omofonie este clasica „monodie acompaniată" ; (M, P) = simultaneitatea unei monodii cu o polifonie este întîlnită, deşi mai rar, de pildă în oratoriile lui Bach : o melodie de coral suprapusă unui strat polifonic. Celelalte combinări sînt mai mult sau mai puţin frecvente sau chiar inexistente (cu excepţia, desigur, a lui (M, M), care poate fi în unele cazuri P, O, sau E) : unele apar, de pildă, în muzica mai nouă şi s-ar putea numi : polifonie de omofonii, polifonie de polifonii, polifonie de eterofonii, eterofonie de eterofonii etc.

Studiul combinării categoriilor sintactice clasează astfel toate posibilităţile sintactice complexe ale muzicii, unele complet inedite.

7. Sintaxele reale

Fie C = {M, O, E, P} mulţimea categoriilor sintactice, unde M, O, E, P sînt, respectiv, monodia, omofonia, eterofonia, polifonia ; şi S = {m, t, s, x} mulţimea sistemelor de organizare posibilă a obiectelor, unde m = sistemul modal (medieval sau modern), t = sistemul tonal, s = sistemul serial şi x = sistem inedit sau lipsa oricărui sistem (de pildă cînd hazardul prezidează la alegerea unor obiecte neincluse unui vocabular dinainte constituit).

Produsul cartezian C × S (adică toate cuplurile ce se pot forma luînd ca prim termen un element oarecare al mulţimii C şi ca al doilea termen un element oarecare al mulţimii S) este :

Ex. 8

C × S	S: m	t	s	x
C: M	M,m	M,t	M,s	M,x
O	O,m	O,t	O,s	O,x
E	E,m	E,t	E,s	E,x
P	P,m	P,t	P,s	P,x

Astfel, mulţimea C × S se scrie :
C × S = { (M,m), (M,t), (M,s), (M,x), (O, m),...

Elementele mulţimii C × S, care sînt prin urmare cupluri — cei doi termeni ai fiecărui cuplu acţionînd concomitent şi condiţionîndu-se reciproc în practica muzicală — constitue primul strat de sintaxe reale.

Un al doilea strat se obţine prin efectuarea produsului cartezian (C × S) × (C × S) = $=(C\times S)^2$, elementele acestei noi mulţimi putînd fi legate, ca în cap. 6, prin relaţia de simultaneitate sau (şi) de succesivitate.

Ex. 9

$(C\times S)^2$ →	(M,m)	(M,t)	(M,s)	(M,x)	(O,m)	etc.
(M,m)	[(M,m),(M,m)]	[(M,m),(M,t)]	[(M,m),(M,s)]	[(M,m),(M,x)]	[(M,m),(O,m)]	etc.
(M,t)	[(M,t),(M,m)]	[(M,t),(M,t)]	[(M,t),(M,s)]	[(M,t),(M,x)]	[(M,t),(O,m)]	etc.
(M,s)	[(M,s),(M,m)]	[(M,s),(M,t)]	[(M,s),(M,s)]	[(M,s),(M,x)]	[(M,s),(O,m)]	etc.
(M,x)	[(M,x),(M,m)]	[(M,x),(M,t)]	[(M,x),(M,s)]	[(M,x),(M,x)]	[(M,x),(O,m)]	etc.
(O,m)	[(O,m),(M,m)]	[(O,m),(M,t)]	[(O,m),(M,s)]	[(O,m),(M,x)]	[(O,m),(O,m)]	etc.
(O,t)	[(O,t),(M,m)]	[(O,t),(M,t)]	[(O,t),(M,s)]	[(O,t),(M,x)]	[(O,t),(O,m)]	etc.
etc.	etc.	etc.	etc.	etc.	etc.	

Straturile următoare rezultă din produsele carteziene $(C \times S)^3$, $(C \times S)^4$ etc, şi relaţiile de simultaneitate sau (şi) de succesivitate.

Este evident că straturile 2, 3 etc. conduc la combinări absolut inedite în practica muzicală, unele putîndu-se integra ideii generale de colaj.

Pînă azi au fost studiate amănunţit cuplurile (O,t) şi (P,t), adică incidenţele dintre omofonie şi tonalitate şi, respectiv, polifonie şi tonalitate : sînt tocmai tratatele scolastice de armonie şi contrapunct, sintaxe sau mai exact teorii sintactice ajunse într-un stadiu de preformalizare. De asemenea, [(M,t), (O,t)] este monodia acompaniată în sistemul tonal, sintaxa care stă la baza formelor omofone tonale, iar [(M,t), (P,t)], sintaxa care stă la baza formelor polifone tonale.

Desigur, există în practica muzicală o armonie modală (O,m) şi un contrapunct modal (P,m), dar mult mai puţin conturate în legi teoretice decît armonia şi contrapunctul tonal.

Astfel, modalismul medieval şi cu atît mai puţin modalismul modern sau serialismul nu şi-au constituit încă, teoretic, sintaxe. (Este regretabil că al doilea volum din *Penser la musique aujourd'hui* de P. Boulez, în care autorul îşi propunea să trateze sintaxa serială, n-a apărut nici pînă azi). De asemenea, nu există un tratat de monodie în nici una din organizările posibile şi cu atît mai puţin unul de eterofonie sau de textură, deşi, în acest ultim caz, au apărut unele preocupări, de pildă cele datorate lui Xenakis.

Sintaxele reale pot fi studiate plecînd nu numai de la situaţii particulare, ca pînă acum, ci şi de la sintaxa abstractă. Într-adevăr, aşa cum am arătat, relaţiile complexe de ordin sintactic, evidenţiate de sintaxa abstractă, există, sub diferite aspecte, în oricare din sintaxele reale.

Gheorghe Dumitrescu:

Stimate maestre Gh. Dumitrescu, pentru că trăim cu intensitate prezentul în care invadează viitorul, creaţiile noi de operă relevă sensurile bucuriei, iubirii, sentimentele etern umane, poartă în ele acea tensiune care-i face pe oameni mai buni ?

— Arta în general ajută ca oamenii să fie mai buni, să se înţeleagă între ei pe toate meridianele pămîntului, muzica fiind o artă universală, care nu are nevoie de traducere. Opera fiind o artă lirico-dramatică, o combinare între muzică şi teatru, este purtătoarea de idei înalte, de mesaje adresate oamenilor de pretutindeni. Întotdeauna, teatrul, de la vechii creatori ai tragediei antice şi pînă în prezent, a fost o şcoală a umanităţii, pentru bine şi progres. Ideile sociale, ideile de libertate, patriotice, ideile care au stat la baza teatrului, precum şi a genului de operă, sînt o îmbinare între teatru şi muzică. În operă, aceste idei se amplifică, mai mult chiar decît în teatru, cu ajutorul muzicii a cărei forţă de pătrundere în sufletele oamenilor este mare. În societatea în care trăim, muzica şi în special muzica cu text, cum ar fi cîntecul, oratoriul, opera, joacă un rol important în educarea oamenilor vremurilor în care trăim, oameni care depun o muncă titanică pentru construirea unei societăţi bazate pe muncă, cinste, iubire şi dragoste. Putem aminti că în domeniul de creaţie muzicală s-au scris lucrări reprezentative în acest sens, au apărut şi sînt în curs de apariţie lucrări ale compozitorilor din diferite generaţii, în stiluri variate, specifice personalităţii creatorilor lor.

— Visconti şi Jean Louis-Barrault pun spectacole de operă în scenă. Credeţi că o viziune modernă a regiei dă altă lumină genului despre care se spune că este prăfuit şi pur convenţional ?

— Genul de operă, nu numai că nu este prăfuit, dar cred că este dintre cele mai actuale ; el fiind o artă sincretică, artă ce poate propaga idei şi mesaje în cel mai înalt grad de înţelegere, cum am mai spus. Desigur că punerea în scenă trebuie să ajute la clarificarea conţinutului, să ţină seamă de specificul spectacolelor contemporane, utilizînd procedeele noi care se întrebuinţează în toate teatrele din lume. Tehnica modernă ajutînd la reliefarea conţinutului, spectacolele nu mai suportă multe pauze între acte, preconizîndu-se astfel spectacolele cu o singură pauză sau fără întrerupere.

— Cu ce operă aţi debutat, şi care lucrare din creaţia de operă românească poate intra în repertoriul universal ?

— Am debutat cu opera *Ion Vodă cel Cumplit*, prima operă românească scrisă şi montată după 23 August. A fost pusă în scenă de George Teodorescu sub conducerea lui Egizio Massini, avînd ca protagonist pe valorosul cîntăreţ Şerban Tasian. Spectacolul s-a reluat pe scena operei bucureştene într-o nouă distribuţie şi montare prilejuind tînărului bas Gheorghe Crăsnaru debutul în operă.

Cred că majoritatea operelor româneşti ar putea fi reprezentate pe scenele lirice din întreaga lume cu succes, aducînd un specific nou şi interesant repertoriului universal de operă.

— Puteţi să ne vorbiţi despre modul cum vă alegeţi subiectele şi cum lucraţi la libret, căci se ştie că sînteţi compozitorul care-şi scrie singur libretele.

— Mi-am ales subiectele ţinînd seamă de specificul spiritualităţii româneşti, reliefînd principalele idei de cultură străveche românească pînă în zilele noastre. O parte din opere au făcut apel la istoria naţională, ilustrînd principalele epoci de luptă naţională şi dreptate socială ale poporului nostru. Eroi ca *Decebal*, epoca veche a strămoşilor ; din feudalism *Ion Vodă ; Răscoala* din epoca răscoalelor ţărăneşti ; *Fata cu garoafe* din epoca contemporană. Altă sursă din care m-am inspirat pentru crearea libretelor este concepţia filozofică a poporului nostru despre principalele probleme filozofice ale omenirii : viaţa, moartea, creaţia, jertfa de sine. Inspirîndu-mă din această sursă am compus *Meşterul Manole* şi *Geniu pustiu* după romanul lui Mihai Eminescu. Libretele în general mi le-am construit singur după o documentare minuţioasă. În special subiectele istorice necesită o cunoaştere profundă atît a evenimentelor istorice a diferitelor epoci, cît şi o înţelegere a faptelor petrecute. Subiectele cu conţinut filozofic necesită o cunoaştere a folclorului românesc, a spiritualităţii poporului, a culturii de-a lungul secolului, a sufletului, a omului de pe aceste plaiuri. Opera *Geniu pustiu* bazîndu-se pe romanul biografic al lui Eminescu a necesitat o contopire cu concepţia eminesciană asupra problemelor filozofice, sociale şi patriotice. Libretele operelor le-am conceput în formă de dramă muzicală, reliefînd în dramaturgie conflictele puternice dintre idei şi caracterizînd divers personajele în acţiune.

Scenele de masă, ample, în special în operele istorice, aduc un aport important la crearea unei desfăşurări dramatice populare specifice dramei populare, poporul jucînd în toate aceste opere rolul principal. În *Răscoala*, poporul este personajul central, caracterizat prin ansambluri şi grupe corale cu caractere diverse şi ciocniri hotărîtoare în desfăşurarea şi rezolvarea conflictelor puternice dintre ţărani şi boieri. O caracteristică specială a operelor este şi introducerea genului epic, specific poeziei populare, care creează ca fundal o frescă populară.

— Cum gîndiţi muzica, raţional sau spontan ?

— În compunerea operelor pornesc întotdeauna de la libret. Pe măsură ce libretul se defineşte în imaginaţie se conturează şi muzica operei, urmînd ca apoi, pentru definitivarea operei să lucrez cu multă migală fiecare amănunt tehnic.

— La ce lucraţi în momentul de faţă şi ce proiecte aveţi ?

— Deocamdată am terminat *Geniu pustiu*, operă a cărei reprezentaţie va necesita din partea realizatori-

lor, pentru punerea în scenă, o deosebită muncă de documentare, de realizare a distribuției și a decorurilor de epocă.

Totodată îmi adun material pentru a crea într-un viitor nu prea îndepărtat o operă cu subiect din contemporaneitate.

— *Vă rog să ne răspundeți dacă arta dumneavoastră are un corespondent în poezie, pictură, arhitectură ?*

— Întotdeauna mi-am construit dramaturgia operelor după principii arhitectonice cît se poate de echilibrate. Principiul leit-motivelor stă la baza structurii muzicale, adevărate cărămizi ce creează forme și contururi asemănătoare marilor edificii ridicate de meșteri care au clădit mănăstirile și palatele românești de-a lungul veacurilor, monumente cu care ne mîndrim.

— *Ce vă preocupă mai mult în afară de muzică, desigur, însă, cu referire la artă ?*

— Ceea ce mă preocupă permanent și în aceeași măsură este viața de familie, educația fiului meu spre a fi folositor patriei și umanității.

VASILE SPERANȚA

Adrian Sunshine:

Adrian Sunshine, n. 1931 New-York, primele studii muzicale cu tatăl său (teorie, solfegiu, pian, violoncel), apoi orgă la San Francisco, studii superioare la Universitatea din California (Berkeley), urmate de o scurtă activitate ca pianist și corepetitor la San Francisco. În 1951 primește o bursă de studii la Berkshire Music Center din Tanglewood (Massachussetts), unde lucrează cu Leonard Bernstein, iar în 1952 urmează cursurile lui Pierre Monteux la Hancock (Maine) : dirijat, analiză muzicală, acompaniament. În același an este numit dirijor asociat la „Schola Cantorum" din San Francisco și asistent la Orchestra simfonică a orașului ; în 1956 înființează Orchestra de cameră din San Francisco. Doi ani mai tîrziu, o nouă bursă de studii îi oferă prilejul de a urma un seminar de dirijat în Olanda, după care își continuă activitatea de perfecționare la „Mozarteum" din Salzburg. În 1960, debutează ca dirijor în Europa (la Paris cu Orchestra de cameră), obținînd apoi un răsunător succes la Londra cu prima audiție a operei lui Haydn *Il mondo della luna*. În anul următor are loc adevăratul start al carierei sale europene, la pupitrul Orchestrei simfonice din Barcelona. Între 1965 și 1967 funcționează ca dirijor principal al Orchestrei de cameră a fundației „Gulbenkian" din Lisabona, după care se stabilește la Londra. De aci întreprinde o carieră de dirijor de turnee, care l-a purtat pînă în prezent în 20 de țări (printre care Danemarca, Suedia, Grecia, Franța, U.R.S.S., S.U.A., Elveția, Portugalia, Israel, Mexic etc.). Primele concerte în România : martie 1971 cu Filarmonicile din Cluj și Tg. Mureș. Urmează în decembrie 1971 din nou Clujul (3 concerte), în februarie 1972 Filarmonica „George Enescu" (a se vedea cronica în revista „Muzica" nr. 4/1972), în octombrie-noiembrie 1972 Oradea, Cluj, Tg. Mureș și din nou Filarmonica „George Enescu". Pentru aprilie-mai 1973 sînt prevăzute concerte cu Filarmonicile din Cluj, Tg. Mureș, Arad, Iași. O asemenea bruscă intensificare a activității de concerte în România ne determină să-i cerem dirijorului oaspete explicații cu privire la prezența sa tot mai frecventă la pupitrele Filarmonicilor noastre.

— Îmi place foarte mult România și atmosfera muzicală din orașele românești pe care le-am vizitat pînă în prezent. Consider, de altfel, că pentru un dirijor oaspete interesul nu se concentrează numai asupra Bucureștiului Am avut o plăcere extraordinară dirijînd la Cluj și Tg Mureș, și o mare plăcere dirijînd la Oradea. Da, orchestra din Oradea nu e cea mai mare din lume, dar aci se cîntă cu mult entuziasm, cu dorința sinceră de a face muzică bună, — și aceasta are o importanță primordială. Nu pot să uit marele număr de tineri, de adolescenți chiar, care ascultau la Oradea cu atenția concentrată, în timp ce peste două sute de persoane asaltau porțile sălii de concerte, nemaigăsind bilete de intrare. Un asemenea interes pentru muzică nu poate să nu impresioneze.

— *Dacă Oradea v-a produs o asemenea impresie după un singur concert, ce păreri aveți despre Tg. Mureș și Cluj, pe care le-ați vizitat, în ultimele două stagiuni, de cîte două și trei ori ?*

— Tg. Mureș este un oraș cu o viață muzicală foarte interesantă. Am apreciat cu deosebire modul în care secretarul artistic al Filarmonicii, Csiky Boldizsár, vorbește asistenței înaintea concertului de duminică, despre lucrările incluse în program ; am colaborat cu multă plăcere la exemplificarea cu instrumentiștii a principalelor teme și pasaje ale opusurilor respective. Orchestra este foarte disciplinată, iar publicul deosebit de receptiv. Cît despre Filarmonica din Cluj, ea cuprinde muzicieni de mare conștiinciozitate și flexibilitate, care oferă dirijorului satisfacții remarcabile. Vreau să-mi exprim cele mai înalte aprecieri pentru membrii acestei orchestre și pentru intensitatea la care se desfășoară activitatea muzicală în acest oraș. Concertele realizate cu orchestra mare a Filarmonicii clujene, ca și cu orchestra de cameră a instituției, mi-au lăsat amintiri durabile. Mă bucur că în aprilie 1973 voi avea din nou prilejul să mă aflu la pupitrul orchestrei Vă asigur că voi răspunde oricînd unei invitații de a dirija la Cluj, venind din orice colț al lumii în orașul de pe Someș.

— *Dar Filarmonica bucureșteană ?*

— Filarmonica „George Enescu" este o orchestră cu mare experiență, căreia îi revine o deosebită responsabilitate ca primul colectiv simfonic din primul oraș al unei țări cu o veche tradiție culturală. Socotesc că instrumentiștii bucureșteni trebuie să gîndească în vederea viitorului, menținînd cea mai mare ordine posibilă, din respect pentru arta și cultura românească..

— *Vorbind despre arta românească, ați avut posibilitatea să vă formați o opinie despre creația compozitorilor români ?*

— Sînt deosebit de impresionat de realizările compozitorilor Dvs. Personal, am dirijat pînă în prezent două lucrări valoroase ale unor autori din România : cele *Două piese pentru orchestră* de Csiky Boldizsár la Cluj şi *Scene* de Ştefan Niculescu la Bucureşti. Mai cunosc din audiţii în sala de concert, din discuri şi din partituri o seamă de lucrări de Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţă, Ludovic Feldman, Dumitru Capoianu, Constantin Silvestri, Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Cornel Ţăranu, Dumitru Bughici şi alţii. Intenţionez să prezint la orchestra B.B.C. din Londra piesa *Scene* de Ştefan Niculescu, iar în Suedia *Divertismentul pentru 2 clarinete şi orchestră* de Dumitru Capoianu. Sînt deasemeni doritor să dirijez la B.B.C. un program integral de muzică românească. Impresia favorabilă produsă de creaţia compozitorilor Dvs. în alte ţări nu se limitează de altfel numai la muzica simfonică ; ştiu că presa britanică a avut aprecieri elogioase la adresa *Cvartetului nr. 6* de Wilhelm Berger, cu prilejul executării acestei lucrări la Londra, în vara anului 1972, de către excelentul cvartet de coarde al Filarmonicii din Cluj. Consider, în general, că activitatea creatoare în domeniul muzicii este foarte intensă în România. Fiecare vizită în ţara Dvs. îmi oferă posibilitatea de a cunoaşte noi muzicieni — creatori şi interpreţi —, ale căror realizări produc o profundă impresie.

— *Intenţia Dvs. de a milita pentru răspîndirea culturii muzicale româneşti ne onorează. Apreciaţi că ea corespunde unui comandament etic de esenţă superioară ?*

— Un dirijor cu o carieră internaţională este un fel de albină muzicală : zboară dintr-o ţară într-alta şi transplantează muzica, aidoma polenului florilor, din locul ei de naştere în alte locuri.

— *Ce v-ar plăcea să dirijaţi în România, cu prilejul unor turnee viitoare ?*

— Mi-ar face plăcere să dirijez la Operă — Mozart, Beethoven, Richard Strauss, Alban Berg —, să prezint lucrări necunoscute sau puţin cunoscute publicului românesc, eventual mari lucrări vocal-simfonice, ca de pildă *Belshazar* de William Walton, *Recviemul de război* de Benjamin Britten sau o lucrare preclasică de genul lui *Judita triumfans* de Vivaldi. În felul acesta mi-aş îndeplini funcţia de albină muzicală şi în sens invers...

EDGAR ELIAN

Aspecte actuale ale artei pianistice

de MARGARETA IONESCU-GABRIEL şi CONSTANTIN IONESCU-VOVU

În evoluţia tehnicii şi pedagogiei pianistice se poate distinge un moment de cotitură, plasat în primele decenii ale secolului nostru. Timp de mai bine de o sută de ani, complicarea problemelor tehnice, puse în faţa interpreţilor de o literatură de o vastitate şi bogăţie de inspiraţie fără egal, a adus în primul plan preocuparea pentru agilitate şi abilitate. Dificultăţile execuţiei artistice creşteau în aşa măsură, învingerea lor necesita o asemenea cheltuială de efort, încît, pe parcurs, scopul muzical era de multe ori scăpat din vedere, performanţa dobîndind valoare în sine. Actul artistic căpăta tot mai mult un aspect atletic, a poseda tehnica devenind obsesia căreia îi cădeau pradă aproape toţi pianiştii chiar şi unii dintre cei mari. Nu e deci de mirare că, în tot secolul trecut, literatura de studii şi exerciţii tehnice a proliferat nemărginit, fiecare pianist căutînd să creeze noi formule prin care să-şi dezvolte, să-şi consolideze sau să-şi pună în valoare procedeele cu care să uimească un public avid de spectacol.

Numai că principiul care dădea naştere acestei proliferări era fals, sau poate numai depăşit. Dacă problematica instrumentală a muzicii secolului XVIII se putea rezolva prin repetarea şi varierea cîtorva formule, complexitatea tehnică instaurată de pianistica romantică nu mai putea fi dominată prin metode cantitative. Cheltuiala imensă de timp şi energie, tot mai disproporţionată faţă de progresul realizat, absenţa tot mai flagrantă a conţinutului expresiv din performanţele acrobatice, insuficienţa mijloacelor astfel cîştigate în realizarea expresivităţii marii muzici, noile cerinţe de rafinament coloristic ale creaţiilor perioadei ce a urmat stingerii exploziei romantice, toate acestea şi, probabil, multe altele, au dus la ideea că nu cantitatea excesivă a muncii la instrument, nu complicarea inumană şi inutilă muzical a studiilor, ci o modalitate judicioasă de abordare a dificultăţilor ar putea duce mai sigur la reuşită. Cheia succesului nu e cantitatea, ci calitatea studiului.

Şi astfel, secolul nostru a asistat la dispariţia treptată a speciei studiilor şi exerciţiilor tehnice. Abordarea problemelor pianistice se face acum pe un alt teren, teoretic. A înflorit o nouă literatură de „sisteme", „baze", „principii", toate căutînd să surprindă şi să analizeze acel „cum" miraculos al marilor virtuoşi dăruiţi de natură. A obţine şi cultiva firescul şi simplicitatea mişcării, a înlătura balastul încordărilor inutile, a descoperi noi surse de energie, iată ţelul acestor încercări. Mijlocul de a-l atinge — studierea atentă a mecanismelor mişcării, uşurarea efortului muscular prin folosirea forţei gravitaţiei, a unui aparat fizic tot mai amplu, pînă la atragerea întregului corp în procesul cîntatului la pian. În prim plan, deci, subiectul, pianistul, ale cărui resurse anatomo-fiziologice mai întîi, mai tîrziu şi cele psihice, nu au întîrziat a fi studiate şi

cunoscute, cu rezultate ce au confirmat speranţele puse în aceste cercetări, dar care au arătat şi limitele lor.

În acest peisaj, „Metodica pianului" publicată de regretatul pedagog maghiar Iozsef Gát în 1956, ca o sinteză a unei vaste experienţe şi a unor îndelungate observaţii şi cercetări (cu rezultate parţiale publicate anterior), ocupă un loc aparte, prin aceea că fiziologia aparatului tehnic nu mai e determinanta sistemului, ci ea traduce muzica într-un cod de mişcări adaptate pentru a produce la instrument sunetele adecvate. Deci, pe de o parte imaginea muzicală complexă ca sursă, pe de altă parte doi factori în interacţiune, instrumentul şi aparatul pianistic. Pianul, cu toată supleţea şi fineţea mecanismului său, are caracteristici şi limite constructive ce determină caracterul şi modalitatea acţiunii pianistului, în mai mare măsură decît propriile sale caracteristici psihofiziologice, educabile, perfectibile, adaptabile, în limite foarte largi. Problema nu mai e de a găsi acel tip de mişcări care să corespundă posibilităţilor fizice ale executantului, ci acea multitudine de mijloace, ce ţin seama şi se adaptează posibilităţilor de răspuns ale instrumentului, comandate permanent de muzică.

Imaginea muzicală încărcată de conţinut afectiv trebuie să stea la baza oricărei acţiuni asupra instrumentului. Nici un sunet nu poate fi valabil în sine, ci numai în context, aşa cum nu ne putem imagina un actor spunînd un cuvînt fără o intonaţie anumită, adecvată situaţiei. Textul muzical trebuie analizat în relaţiile sale interne melodice, armonice, ritmice, polifonice, în toate sensurile sale ascunse, pe care interpretul e chemat să le descopere şi să le dea viaţă printr-o intensă trăire.

Acest mod de punere complexă a problemei are drept consecinţă o rezolvare unitară a unei game mult mai largi de întrebări, ajungînd la soluţii confirmate de practica pianistică actuală.

Din materialul vast de discuţie reprezentat de lucrare, ne vom opri numai asupra problemelor fundamentale ale acestei abordări a tehnicii pianistice, trecînd peste rezolvările speciale, care însă, trebuie menţionat, tocmai ele reprezintă terenul pe care un sistem tehnic îşi dovedeşte viabilitatea. Şi aici întîlnim o abordare judicioasă, deoarece, spre deosebire de sistemele ce pornesc de la unitatea principiului către posibilităţile practice de aplicare, J. Gat pleacă de la multiplicitatea situaţiilor şi cerinţelor muzicale, cărora le caută o rezolvare adecvată degajată şi firească, lăsînd loc în primul plan preocupării pentru muzică.

SUNETUL PIANULUI ŞI POSIBILITĂŢILE SALE TIMBRALE (COLORISTICE)

De decenii se discută între diferitele şcoli reprezentate de muzicieni şi oameni de ştiinţă, în ce măsură pianul poate realiza efecte coloristice cu ajutorul tuşeului. Exponenţii şcolii lui Eugen Tetzel, cărora li se asociază oameni de ştiinţă ca Max Planck, neagă această posibilitate, afirmînd că nu se poate modifica timbrul unui sunet la aceeaşi intensitate. Alţii însă consideră posibilităţile timbrale ale pianului ca nelimitate, (ex. C. A. Martienssen în „Schöpferischer Klavierunterricht", recunoscînd datele obiective ale acusticii, nu şi le însuşeşte, considerînd că arta cîntatului la pian nu poate avea explicaţii pur raţionale). Jozsef Gát propune o cale care, fără a contrazice cercetările fizicienilor, să fie totodată în concordanţă cu imaginaţia sonoră a muzicienilor.

Analizînd formarea sunetului la pian, Gát arăta că prin atacul unui singur sunet nu se poate ajunge la un rezultat concludent, care să justifice marea bogăţie sonoră a pianului, chiar dacă în raportul care se naşte între subiect şi obiect — omul şi instrumentul — se pot obţine diferenţieri substanţiale.

Să enumerăm cîteva date fundamentale care determină calitatea sonoră :

— Sunetul formîndu-se prin lovitura ciocanului pe coardă în cursă liberă, intensitatea sonoră variază în raport cu viteza loviturii ciocanului (masa ciocanului precum şi calitatea materialului sînt date prin construcţie.)

— Viteza ciocanului depinde direct de viteza declanşării.

— Numărul armonicelor depinde de forţa loviturii ciocanului, armonicele superioare au o durată mai mare (sunetul se subţiază în timp).

— Sunetul atacat cu forţă mai mare scade în intensitate mai brusc decît cel atacat mai slab ; sunetele înalte se sting mai repede ca cele grave.

Din toate acestea reţinem că :

a) declanşarea ciocanului — atacul — determină intensitatea sunetului prin variabilitatea vitezei.

b) Culoarea sonoră este direct dependentă de intensitate ; o variaţie minimală, imperceptibilă, a intensităţii modifică sensibil timbrul.

În afara sursei sonore principale ciocan-coardă-placă de rezonanţă, Gát mai introduce şi altele şi anume zgomotele parazite provenite din însăşi producerea sunetelor. În această privinţă rezervele şi criticile au fost foarte mari, considerîndu-se importanţa lor mult mai mică cît ar pretinde autorul lucrării. Totuşi ele sînt departe de a fi neglijabile. Aceste zgomote sînt de trei feluri :

a) zgomote produse de lovitura propriu zisă a ciocanului pe coarde, ce nu pot fi controlate şi influenţate de pianist ;

b) zgomotele produse de lemnul clapei cînd atinge pragul de jos, numite de Gát *zgomote inferioare ;*

c) zgomotele produse de lovitura degetelor pe clape, numite *zgomote superioare.*

Zgomotele inferioare şi superioare pot fi dozate şi utilizate în formarea timbrului.

Considerînd însă toate aceste elemente, sonorităţile provenite atît din intensităţi diferite cît şi din mixajul zgomotelor, bogăţia sonoră şi coloristică a pianului tot nu se poate justifica. Adevărul trebuie căutat în altă parte.

Singura explicaţie valabilă, care nu contrazice concluziile de mai sus, trebuie căutată în efectele produse din înlănţuirea şi simultaneitatea sunetelor. Muzica vie se compune din sunete înlănţuite şi suprapuse, nu din sunete izolate. Efectele timbrale ce corespund datelor fizicii şi pot fi măsurate (armonicele) sînt obiective ; cele provenite din înlănţuirea

și simultaneitatea sunetelor sînt subiective. Sunetele se înlănțuie conform unor raporturi dinamice și agogice, analog vorbirii sau cîntului. Componentele efectelor sonore subiective vor fi : dinamica și agogica care se completează și se compensează (spre deosebire de pian, la orgă și clavecin, agogica dobîndește o importanță mai mare, pentru a compensa conturul dinamic limitat și înlocuit de efectul registrelor).

Efectele sonore subiective se încadrează în categorii de ordin general sau personal. Astfel, noțiuni ca *dolce* sau *maestoso*, *martellato* sau *pomposo* se vor lega de anumite sonorități și atacuri, respectate de interpreți ca o convenție (*dolce* se leagă de un *piano*, *maestoso* de mezzoforte sau chiar *forte*) ; pentru a imita sunetul instrumentelor de coarde se reduce efectul zgomotelor parazite la minimum ; imitarea suflătorilor va cere un atac mai brusc, dec. și un zgomot superior etc. Modul de folosire a dinamicei și a agogicii, precum și utilizarea conștientă a zgomotelor va fi însă pur personală, diferind fundamental de la om la om. Acest lucru se referă și la atacul simultan al sunetelor. Fiecare artist înțelege să sublinieze în alt mod unul sau altul din sunetele unui acord sau importanța unei voci. Interesant, în această ordine de idei, se pune problema auzului interior cu privire la instrumentele temperate. Omul nu aude temperat. Tendința lui firească este deci de a obține intervale naturale. Realizarea lor la pianul temperat se produce cu ajutorul unor efecte sonore datorate atacului inegal al sunetelor. Altfel este atacat un acord de septimă de dominantă în Re major, în care Do diez să sune ceva mai tare în interiorul acordului pentru a obține efectul dorit, decît același acord din La bemol major unde artistul auzind re bemol, îl atacă mai încet. (Întrebarea se pune, în ce măsură asemenea mijloace se pot folosi conștient și dacă este bine să fie dirijate).

Dinamica și agogica ajutate de zgomotele adiacente, conform unei reprezentări sonore precise, vor putea crea imaginea fidelă a acestei reprezentări și la ascultător. Folosirea dinamicii, agogicei și a zgomotelor, corespunzătoare unor intenții foarte precise, va deveni codul care traduce imaginea la instrument. Cu cît va fi mai diferențiată construcția dimanică și agogică, cu atît mai bogat devine sunetul pianistului, realizat prin mișcările capabile să execute comenzile cele mai fine.

BAZELE TEHNICII PIANISTICE

Ideea fundamentală a oricărei tehnici pianistice trebuie să fie aceea că la baza oricărei mișcări stă comanda precisă a imaginii muzicale. Pianul prin faptul că sunetul odată atacat nu mai poate fi modificat pe parcurs, necesită o comandă de o precizie absolută, deci o reprezentare prealabilă foarte vie și concretă a sunetului.

Pentru a ajunge la acele mijloace complexe ce creează adevărata legătură cu instrumentul, trebuie stăpînit mai întîi cel dintîi element izolat, atacul unui sunet.

Atacul, ca declanșare a sunetului — cuprinde o întreagă complexitate de mișcări ; i se asociază de obicei și ideea diferențierii de timbru și în legătură cu aceasta se vorbește despre tușeu. Constatînd că efectul timbral este un rezultat al desenului dinamic și agogic, se exclude posibilitatea obținerii efectelor coloristice cu ajutorul mișcărilor diferite.

Pentru a obține un sunet pianistic de calitate, trebuie respectat specificul construcției instrumentului. Atacul va pune în mișcare clapa, care transmite mișcarea ciocanului lovind coarda. Am văzut că, în ultima porțiune, ciocanul are cursă liberă, deci orice apăsare prelungită este inutilă. Atacul nu poate fi înlocuit cu apăsarea.

Un atac corect se va obține, ținîndu-se seama de următorii factori :

— baza solidă de sprijin a corpului ;

— aparat elastic, capabil să răspundă rezistenței claviaturii ;

— impuls activ (oricare ar fi încheietura care îl produce). Se deosebesc două feluri de atacuri : atac direct și atac indirect.

Atacul direct pornește de la suprafața clapei simțită ca o prelungire a brațului. Încheietura activă este umărul.

Atacul indirect se obține prin lovirea clapei de la distanță, cu degetele active sau antebraț activ. În acest caz contactul direct cu clapa se întrerupe.

Sunetul ideal va fi cel produs de atacul direct deoarece în felul acesta se poate urmări și respecta nemijlocit mișcarea clapei. Atacul de pe suprafața clapei nu poate fi însă utilizat întotdeauna, deoarece încheietura umărului care dă impulsul, nu are posibilitățile multiple ale degetelor în pasajele rapide. În multe cazuri se va folosi deci atacul indirect. Să analizăm posibilitățile și dezavantajele acestui atac. Lovitura producîndu-se de la distanță a) degetul sau antebrațul nu se poate acomoda perfect mișcării clapei, b) degetul nu se întîlnește cu clapa de la începutul mișcării, c) lovirea de la distanță produce zgomote parazite, uneori nedorite. Pentru a evita aceste neajunsuri, trebuie găsită soluția de a apropia cît mai mult atacul indirect de cel direct, cu ajutorul unui control care frînează ridicarea exagerată a degetelor. Degetele vor fi ridicate numai în măsura în care acest lucru este necesar și atît cît cere sunetul, intensitatea și coloritul respectiv. Aceasta necesită o activitate musculară mai intensă, rezultatul unei comenzi de mare precizie.

În timpul cîntatului, întregul aparat pianistic participă sub formă de suport elastic, pentru preluarea și compensarea rezistenței claviaturii. În acest scop se cere o maximă elasticitate și o exactă echilibrare și dozare a greutății, numai atît cît este necesar în punctul de declanșare a sunetului, astfel încît clapa și aparatul pianistic să se sudeze într-o unitate perfectă de mișcare. Sprijinirea inertă a greutății brațului prin intermediul unor degete pasive pe fundul claviaturii sărăcește paleta sonoră și întărește zgomotele parazite inferioare.

Atacul este determinat de doi factori, greutatea, *massa*, care atacă și *viteza*, responsabilă de intensitatea sunetului. Fiind însă vorba totdeauna de sunete *înlănțuite*, noi nu mai ajungem să cunoaștem acest raport. Pentru a obține un cîntat cursiv, cu un desen dinamic corespunzător, *suportul elastic*,

aparatul în întregimea lui (corp, braţ) participă la echilibrarea mişcării de recul a claviaturii. E necesară o mare suplețe a mişcărilor pentru a corespunde echilibrărilor foarte fine cerute de dinamică. Nu se poate prestabili unde este necesar un atac direct sau indirect, cîtă greutate se va utiliza, care este massa principală care participă. Muzica dictează care element primează, iar comanda va fi dată conform diversităţii situaţiilor şi intenţiilor muzicale.

Înlănţuirea sunetelor se produce conform cerinţelor construcţiei muzicale, analizată în componente mai mari sau mai mici ca perioade, fraze, motive, elemente direcţionale (urcări, coborîri). Pentru a putea respecta această construcţie, aparatul tehnic dispune de posibilităţi de a contura unităţi muzicale mai mari şi anume de mişcările de asamblare şi mişcările de adaptare.

Mişcarea de recul a claviaturii este amortizată de întregul aparat care participă la cîntat. Cu cît greutatea va fi compensată mai riguros conform cerinţelor dinamicii, cu atît mai diferenţiată va fi sonoritatea. (Nici măcar în cazul unei dinamici aparent uniforme nu se poate folosi o mişcare rigidă, invariabilă. Studiul pasajelor numai pe baza lovirii egale cu degetele este dăunător pentru că, neţinînd seama de cerinţele muzicale, duce la erori. În cazul unui şir de note de egală intensitate este necesară compensarea greutăţii, impusă de desenul melodic şi de diferenţele de registru). Dinamica la rîndul ei e determinată de conţinutul muzical, de construcţia operei muzicale.

Conturul dinamic se va obţine prin mişcări continue pe suprafeţe mari, ce corespund unităţilor muzicale, realizate prin compensarea greutăţii cu ajutorul braţului. Ele sînt denumite *mişcări de asamblare* şi nu pot exista fără o gîndire muzicală vie. O suprafaţă muzicală trebuie întîi gîndită ca atare şi numai apoi se poate traduce sonor prin mişcarea cea mai adecvată. Liniile mari muzicale nu sînt formate numai din şiruri neîntrerupte de note legate, ci cuprind note staccate şi chiar pauze în interiorul lor. Toată problema este de a gîndi întreg pasajul şi de a folosi acea mişcare de asamblare care nu permite întreruperea ideii.

Deosebit de mişcările de asamblare (pe care le putem numi şi de sintetizare) mai există mişcările de *acomodare*, denumite uneori mişcări laterale de *adaptare* („Seitliche Anpassungen" — C. A. Martienssen). Aceste mişcări ajută degetele să atace totdeauna din poziţia cea mai avantajoasă, să obţină, printr-o muncă economică, maxima forţă în punctul de declanşare. Ele sînt nenumărate şi nu pot fi prestabilite, fiind determinate de necesitatea de moment a mecanismului. Dacă mişcările de asamblare (sintetizare) sînt impuse şi subordonate imaginii muzicale, mişcările de adaptare (acomodare) fac parte din soluţiile tehnice de moment, cu rolul de a facilita impulsurile date de braţ, antebraţ, degete, pe care să le aducă într-o poziţie optimă pentru un atac eficient, care să obţină sunetele dorite. Astfel mişcările de adaptare pot ajuta la producerea unor sunete egale de către degete de forţă inegală ; mişcările de rotaţie, pronaţie (înclinarea mîinii spre interior) şi supinaţie (idem spre exterior), mută centrul de greutate al atacului şi modifică efectele sonore după dorinţă.

Este o mare eroare de a aplica mişcările de acomodare conform unor tipare (circulare, semicirculare), deoarece conturul dinamic cere mişcări mult mai complexe şi sinuoase. Nu se pot aplica şabloane, acelaşi deget poate ataca altfel în situaţii diferite. Uneori figuraţii asemănătoare (chiar basurile Alberti, de ex.) cer mişcări diferite, dictate de context.

Situaţiile diferă de fiecare dată, dictate de necesitatea muzicală momentană, determinată de elemente melodice, armonice, stilistice. Cu toate că aceste mişcări ţin aparent de mecanism, în folosirea lor nu trebuie deci pierdut din vedere niciodată, că ele realizează o anumită imagine muzicală, că atacul e în funcţie de imaginea sonoră pe care vrem s-o obţinem. Condiţia sine qua non este un aparat liber şi elastic care să permită orice adaptare.

În obţinerea elasticităţii un rol de seamă îl ocupă poziţia cea mai potrivită a pianistului, cum şade la pian cel care cîntă. Pedagogii recomandă fiecare diferite poziţii : înalte, joase, etc. Gât consideră că, în această privinţă, nu există principii rigide. Trebuie însă ţinut seama de factorii amintiţi : baza solidă (sprijinire), suportul elastic (libertatea de acţiune) şi poziţia optimă de atac în raport cu instrumentul. Fiecare individ îşi va căuta înălţimea corespunzătoare respectînd aceste cerinţe, conştient de importanţa acestui aspect în eliberarea aparatului pianistic.

Considerînd realizarea imaginilor sonore cu ajutorul mişcărilor analogă efectuării oricărei munci, Gât subliniază importanţa folosirii reflexelor dobîndite în cursul existenţei milenare a omului. Reflexele din care se compune cîntatul natural la instrument sînt nenumărate, ele trebuie descoperite şi organizate corect, eliminînd orice mişcare ce nu-şi află justificarea, deoarece stînjeneşte libertatea tehnică şi mai ales desfăşurarea muzicii.

Să rezumăm ideile de bază expuse pînă aici :

1) Ca premiză :

a) Cunoaşterea instrumentului impune anumite legi ce stau la baza unei tehnici capabile să respecte construcţia lui, fără a încerca să-i depăşească posibilităţile.

b) Efectele de timbru ale pianului se obţin din imaginea de ansamblu a muzicii şi nu din sunete de sine stătătoare.

2) Scopul muzical determină mijloacele tehnice. O tehnică pianistică adecvată nu se va forma decît pe baza unui aparat elastic, capabil să efectueze mişcările impuse de imaginea muzicală. Acest aparat este pus în contact direct cu instrumentul prin atac (tuşeu), la care participă tot corpul, folosind degetele, antebraţul, braţul, fiecare din aceste elemente căpătînd rol activ la momentul oportun.

3) Concepţia orizontală, care porneşte de la desenul melodic, sprijinit pe suportul vertical al sunetelor simultane, necesită o tehnică bazată nu numai pe atacul unui singur sunet, ci pe un complex de mişcări de ansamblu, concretizate în mişcările de asamblare şi adaptare, care vor putea realiza o con-

structie dinamică şi agogică determinată de necesităţile muzicale.

4) Orice crispare împiedică comunicarea directă cu instrumentul, elasticitatea asigură transmiterea nemijlocită a imaginii muzicale în sunete, pe calea cea mai naturală.

PRACTICA STUDIULUI

Aplicarea acestor principii în studiul concret dă naştere la o multitudine de probleme speciale, în a căror soluţionare se dovedeşte, cum am mai arătat, valoarea practică a sistemului. Este poate punctul de interes principal al Metodicii pianistice a lui J. Gát, care oferă nenumărate sugestii în realizarea diferitelor specii de legato, non legato, staccato, a formelor tehnice de bază ca game, pasaje, arpegii, octave, triluri, tremolo, note duble etc. Expunerea lor însă ar trebui făcută in extenso, depăşind cu mult astfel cadrul prezentului articol. Ne vom ocupa deci aci doar de cîteva aspecte de principiu ale studiului.

Acesta urmăreşte organizarea corectă a mişcărilor adecvate, crearea unor asocieri de mişcări corespunzătoare *sensurilor muzicale*, cîştigarea şi fixarea unor reflexe condiţionate noi.

După cum se ştie însă, prin slăbirea excitaţiei, reflexul condiţionat se formează mai greu. Cum să studiem, atunci, pentru ca, prin repetare, intensitatea imaginii muzicale să nu slăbească? Pentru ca să nu obosească conţinutul emoţional, interpretul trebuie să pătrundă pînă la capăt opera, în amănuntele ei, la fiecare execuţie. Repetarea este utilă numai în măsura în care nu anihilează conţinutul emotiv, altfel devine chiar dăunătoare. La obiecţia că această trăire permanentă ar duce la un cîntat extatic, se poate răspunde că nu este vorba de o permanentă tensiune, ci de a pătrunde fiecare amănunt, ceea ce este contrariul cîntatului extatic. Permanenta tensiune duce la uniformitate şi platitudine, *fără să poată comunica diversitatea emoţională*. Trebuie exprimat totul cu claritate. Fiecărei nuanţe în parte îi corespund o sumedenie de reflexe care s-o realizeze. Dacă interpretul va fi în permanentă tensiune, aceasta va împiedica mobilitatea expresiei, mobilitatea reflexelor. Eroarea multor pianişti provine din faptul că execuţia, ca să fie valoroasă, cere o permanentă activitate intelectuală şi musculară, dar aceasta nu trebuie confundată cu tensiunea, ci este trăirea sinceră a conţinutului muzical, redat în mod activ prin mişcări.

Este foarte important ca aceleiaşi imagini sonore să-i corespundă aceeaşi mişcare, să se producă acelaşi reflex. Studiul poate fi util numai dacă întreaga atenţie **va fi trează şi îndreptată** către realizarea scopului. Să nu studiem obosiţi sau avînd o proastă dispoziţie. Indiferent de motivul ei, aceasta produce crispări şi împiedică acomodarea mecanismului delicat care produce sunetele. Atenţia trebuie îndreptată şi spre autoascultare ; nu este suficient a voi să realizezi, trebuie controlat rezultatul şi îndreptate greşelile. Controlul auzului obiectiv diferă însă în faza de studiu şi pe podiumul de concert. Spiritul critic, rezultat al autoascultării, nu trebuie să anihileze intenţia muzicală în momentul interpretării. Aceste două laturi pot coexista.

Pentru a crea reflexe corecte, studiul are forme diverse, printre care ne oprim asupra *cîntatului în tempo lent*. Precum am mai arătat, repetarea la infinit nu este folositoare ci trebuie găsită modalitatea de a fixa mişcarea cea mai adecvată sunetului imaginat. Adesea studiul rar, desprins de conţinut, devine mecanic, deci dăunător. Pentru a evita acest pericol, studiul lent trebuie înţeles, corect. Este vorba în primul rînd de controlul amănunţit şi atenţia mărită asupra mişcărilor care urmează a fi fixate. Studiul rar al pasajului înseamnă concentrarea asupra elementelor izolate, cîntatul rar corespunde imaginii încetinite. Nu trebuie abuzat însă, studiul rar trebuie văzut exclusiv ca o fază de tranziţie, iar pentru a fi într-adevăr folositor, important este ca mişcarea lentă să nu difere de cea pe care o folosim în tempoul real al pasajului. E necesar şi controlul imediat, încercînd pasajul respectiv şi în tempo.

Dezvoltarea rapidităţii dă cel mai mult de furcă pianiştilor. De dragul ei s-au făcut acele mii de exerciţii, *cel mai adesea dăunătoare, deoarece* împiedică dezvoltarea muzicală armonioasă. Goana după rapiditate în sine este nejustificată. Muşchii noştri sînt capabili să execute mişcări foarte rapide, fără nici un studiu, chiar mai rapide decît ar avea nevoie oricare virtuos. Toată problema este de a adapta această posibilitate naturală mecanismului pianistic. Condiţia de bază a cîntatului rapid este viteza imaginii muzicale.

Semnalăm în încheiere şi prezentarea în anexă a unor exerciţii de gimnastică pianistică (de executat fără instrument), foarte moderne în concepţie şi de mare utilitate în crearea unui aparat tehnic liber şi natural.

Importanţa contribuţiei lui Jozsef Gát la circumscrierea mai exactă şi rezolvarea eficientă a problemelor tehnicii pianiste moderne este indiscutabilă. Acuitatea observaţiilor, profunda cunoaştere a instrumentului, a aparatului pianistic ca şi a reactivităţii psihicului omenesc, recunoaşterea legăturilor organice stabilite între acestea, au dus la soluţionarea multor întrebări rămase fără răspuns, sau mult controversate.

La aceasta au contribuit şi mijloacele moderne de cercetare întrebuinţate, cum ar fi filmarea execuţiei unor pianişti şi examinarea mişcărilor descompuse, fotogramă cu fotogramă.

Astfel, lucrarea constituie încă un pas, considerabil, către eliberarea de obsesia problemelor tehnice, către posibilitatea concentrării eforturilor pianiştilor exclusiv în direcţia unei interpretări creatoare.

«Ion Vodă cel Cumplit» la Opera Română

Inițiativa primei noastre scene lirice, de a relua în repertoriul său curent opera *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu, merită întreaga prețuire a iubitorilor genului, cărora li se oferă astfel posibilitatea de a reînnoi contactul cu una din cele mai izbutite creații ale compozitorului și totodată ale muzicii românești de operă. Cei care au urmărit spectacolul pus în scenă în anul 1956 de către regizorul George Teodorescu — totodată coautor, alături de Gheorghe Dumitrescu, al libretului — au fost impresionați de suflul patriotic ce străbate această dramă muzicală populară, de consecvența cu care sînt caracterizate, pe plan dramatic și muzical, personajele operei, de fluența cu care decurge acțiunea. Din dorința de a accentua și mai mult aceste însușiri ale lucrării, autorii au procedat — cu prilejul reluării operei în aceeași regie a lui George Teodorescu — la o reorganizare a materialului muzical și dramaturgic, concentrînd spectacolul prin eliminarea unor secvențe care mai țineau încă în loc desfășurarea firească a acțiunii (printre ele și cele două momente de balet, unul cu caracter oriental în tabloul din sala mare a tronului, celălalt de viguroasă afirmare a hotărîrii de luptă din tabloul final). În felul acesta, *Ion Vodă cel Cumplit* se prezintă ca o operă în numai două acte (în loc de trei, ca la premiera din 1956) și cinci tablouri, ceea ce face ca spectacolul să fie urmărit cu un interes sporit.

Punctul culminant continuă să fie și acum tabloul nocturn din curtea palatului domnesc, început cu aria de delicată factură lirică a Roxandei, continuat cu încercarea — nereușită — de asasinare a Domnitorului de către un grup de boieri complotiști, cu înfruntarea dintre Ion Vodă și solul turcesc și încheiat cu scena de mare avînt patriotic, în care poporul pornește la luptă împotriva cotropitorilor otomani. Ca și la spectacolul anterior, tabloul final al taberei de război rămîne însă insuficient rezolvat din punct de vedere dramaturgic și regizoral, neputîndu-se urmări cu claritate semnificația mișcării scenice a diferitelor grupuri de ostași moldoveni și cazaci, aportul Domnitorului la conducerea luptelor, modul în care Ion Vodă descoperă trădarea lui Ieremia. Cu această rezervă, noua montare păstrează calitățile dominante ale celei anterioare, are atmosferă, parfum de epocă, poezie (în scenele cu Roxanda), vigoare bărbătească (în scenele de masă), dramatism (în momentele de declanșare a conflictelor dintre Ion Vodă și boierii trădători). La reușita spectacolului contribuie și decorurile regretatului Toni Gheorghiu, spațioase, evocatoare, folosind elemente de epocă stilizate cu mult gust artistic.

Factorul inedit al actualei montări îl constituie mai ales distribuția, bazată în principal pe cîntăreți dintr-o nouă generație. Tînărul bas Gheorghe Crăsnaru — încă student la Conservator — și-a făcut cu această ocazie un remarcabil debut pe scena Operei Române, după ce s-a afirmat din plin, pe parcursul anilor din urmă, ca interpret de lucrări vocale de cameră și vocal-simfonice. Preluînd rolul de grea răspundere al lui Ion Vodă, Crăsnaru a știut să-i confere atributele dominante ale personalității sale artistice : un glas amplu, frumos timbrat, de mare întindere, o știință a frazării organic legată de conținutul de idei și sentimente al textului, o dicțiune fără cusur. Lipsa de experiență scenică a marcat totuși realizarea talentatului cîntăreț ; personajul său nu a avut întotdeauna prestanța necesară, gestica sa nu a fost gîndită pentru exprimarea cea mai eficientă a stărilor afective, devenind uneori exagerată, în maniera teatrului romantic de odinioară (mai cu seamă în scena morții). Încrezători în simțul său artistic, sîntem convinși că — o dată cu intensificarea activității sale pe scena lirică — Gheorghe Crăsnaru va ști să rezolve în mod corespunzător și acest aspect esențial al profesiunii de cîntăreț de operă.

O prezență atractivă a constituit-o tînăra soprană Magdalena Cononovici în rolul Roxandei, conturat — conform datelor personajului — cu multă gingășie, prospețime și puritate sufletească. În cele două momente de afirmare solistică (colindul vînătoresc *În zori Petru s-a sculatu* din tabloul sălii de audiențe a Voievodului și aria *Întrebatu-m-a o stea* din tabloul curții Palatului domnesc), Magdalena Cononovici a creat o atmosferă de cuceritoare vrajă poetică, punînd în acțiune calitățile sale vocale unanim apreciate.

Cele două principale roluri negative — ale Maricăi Doamna și boierului Ieremia — au fost realizate cu expresia malefică necesară de către doi cîntăreți cu experiență scenică, mezzo-soprana Iulia Buciuceanu și tenorul Constantin Iliescu. Prima a știut

să exprime în mod sugestiv evoluția Maricăi de la deziluzia în dragoste pînă la participarea la complotul împotriva propriului ei soț, în timp ce al doilea a trasat cu multă forță de convingere portretul trădătorului Ieremia, simulînd prietenia și devotamentul față de Voievod, dar în realitate urmărind cu perseverență înlăturarea acestuia prin orice mijloace, pentru a obține mult rîvnitul tron al Moldovei.

În roluri de mai mică anvergură au realizat compoziții sugestive Constantin Gabor, Marcel Angelescu, Eduard Tumageanian, Ioan Hvorov, George Mircea, Nicolae Bratu, Dan Zancu, Ion Stoian, Pompei Hărășteanu, Cristian Mihăilescu și chiar Gheorghe Iliescu, deși a fost, în seara premierei, într-o evidentă indispoziție vocală.

Un rol de seamă în această operă este rezervat corului, chemat să înfățișeze cînd grupuri de țărani, cînd de ostași moldoveni sau cazaci. Sub conducerea încercată a lui Stelian Olariu, corul Operei Române a adus o contribuție de seamă la succesul spectacolului, creînd momente de discret fundal sonor, dar și de viguroasă forță mobilizatoare (mai cu seamă în cele două finaluri ale tablourilor 4 și 5).

Coordonarea muzicală i-a prilejuit dirijorului Anatol Kisadji o nouă afirmare a bogatei sale experiențe în stăpînirea unor mari ansambluri vocal-instrumentale. Sub bagheta sa, opera lui Gheorghe Dumitrescu a avut măreție, dar și vibrație poetică, dezvăluindu-și din plin filonul popular care o traversează de la un capăt la celălalt.

EDGAR ELIAN

PRIME AUDIȚII:

Poemul coregrafic NUNTA de Doru Popovici

Remarcabil cel de al doilea flux concertant ce are loc în studiourile Radioteleviziunii : stagiunea lirică, camerală, corală și concertele — dezbatere din ciclul Tribunei creației contemporane românești.

Primele audiții semnate de compozitori români și străini, formațiile diverse ca structură, echivalențe sonore de calitate, interesul publicului, demonstrează eficiența acestor manifestări, personalitatea lor în viața de concert a capitalei.

Într-unul din aceste concerte Carol Litvin, la pupitrul Orchestrei de Studio și a Corului Radioteleviziunii, ne-a oferit două prime audiții semnate de Doru Popovici și Manuel de Falla : *Poemul coregrafic Nunta* și opera *Viața scurtă*.

Compozitor prin excelență liric — dovadă cele mai multe pagini ale sale dominate de calm, liniște, contemplație, căldură, finețe și delicatețe — Doru Popovici simte afinități temperamentale cu ideea, de o remarcabilă frumusețe simbolică, cuprinsă în libretul semnat de regizorul Hero Lupescu : „Se mai păstrează pînă astăzi obiceiul (citează compozitorul în programul de sală un fragment din libretul poemului) în multe sate din Munții Apuseni, în virtutea căruia dacă flăcăul moare neînsurat, sau fata nemăritată, nunta are loc la mormînt".

Plasarea obiceiului într-un cadru determinat în timp (războiul I mondial) dorește să accentueze latura dramatică, ea nereușind să se impună totuși decît rareori în fața lirismului, fie el chiar profund reflexiv, cu o ușoară tentă tragică.

Puritatea ideii l-a obligat pe Doru Popovici la o muzică simplă, dar de maximă eficiență expresivă.

În funcție de situația determinată de libret, compozitorul apelează la *clustere* care se deschid ca niște evantaie, la o melodică largă, generoasă, în cele mai multe cazuri solistică, fără dublaje, la un permanent colorit modal, atît melodic cît și armonic, la o ritmică voit ternă, în opoziție cu două momente predominant dramatice, aspre, în care domină vigoarea trepidantă. Din opoziția acestor două stări — un moment aparte admirabilul bocet pe versuri de Nicolae Labiș, executat cu expresivitate de Martha Kessler — compozitorul a construit un poem coregrafic deosebit de unitar atît sub raport constructiv cît și sub cel stilistic, o muzică rafinată și, element de loc neglijabil, accesibilă de la primul contact cu ea.

Evident, partitura sa nu are decît de cîștigat din adăugarea imaginii. *Nunta*, în viziune coregrafică pentru televiziune, ne va prilejui, credem, noi momente de elevație artistică.

Autorul *Păpușilor maestrului Pedro*, Manuel de Falla, într-o ipostază nu dintre cele mai favorabile prin prezentarea în același concert a operei *Viața scurtă*. Multe influențe, (uneori Mascagni, alteori Wagner), multe momente deosebit de originale, conferă întregii lucrări un aer de compilație și, totuși, de Falla se simte peste tot prin pregnanta influență a folclorului andaluz, prin finețea combinațiilor timbrale — uneori cu rafinamente ce preced pe Ravel — prin neastîmpăr variațional ritmic.

Orchestra de Studio, Corul (pregătit de Aurel Grigoraș și Nicolae Vicleanu), soliștii (Teodora Lucaciu, Martha Kessler, Cornel Stavru, Gheorghe Crăsnaru, Eduard Tumageanian, Lucian Marinescu, Antonius Nicolescu, Georgeta Dumitru) ne-au oferit momente interpretative remarcabile, pe măsura prestigiului de care se bucură. Carol Litvin, același neobosit susținător al operei-concert, precis, sobru, eficient.

MIHAI MOLDOVAN

Serge Baudo și Aurelian Octav Popa la Radioteleviziune

Pe Serge Baudo, cunoștință mai veche, șef de orchestră apreciat (distins cu premii, pentru dirijat, încă din 1949) l-am aflat în fruntea orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, la începutul acestui an. Ca piesă românească a ales, în mod deliberat, poemul *Vis cosmic* de Theodor Grigoriu.

Compozitorul a dat anumite „explicații", asupra structurii lucrării, în 1959, cînd a compus-o — aceasta fiind alcătuită din „două genuri de evenimente sonore și anume un *Cantus firmus* (chiar mai multe) bine determinat ; celălalt gen constă din elemente contrastante în masa orchestrală, de densități și volume diferite, ordonate în jurul acelui (sau acelor) *Cantus firmus*".

Mărturisim că dirijorul ne-a făcut să uităm într-o bună măsură de morfologia poemului lui Theodor Grigoriu, pentru a gusta, în schimb, elementele atrăgătoare de colorit orchestral — privință în care autorul se arată destul de prodig. Serge Baudo a fost la rîndu-i atras de acestea, relieffîndu-le cu vigoare și inteligență. Nu ne sfiim să arătăm însă că dacă la prima audiție aceste elemente de colorit orchestral ale poemului ni s-au părut inovații curajoase, azi ne-au apărut cu totul obișnuite, ca unele ce sînt uzitate pe scară largă în compoziția contemporană.

Preludiile de dansuri pentru clarinet, orchestră de coarde și percuție, de Lutoslawski ni l-au arătat pe acest remarcabil exponent al școlii poloneze contemporane, un neoclasic în toată puterea cuvîntului, stăpîn pe procedee de scriitură muzicală ce-și au o ilustră obîrșie (Ravel-Bartok-Stravinski). De data aceasta Lutoslawski se abandonează, de preferință, melodiei, cantilenei lirice accesibile, comode, pe care o încredințează solistului. Aurelian-Octav Popa a servit în mare virtuoz lucrarea, cîntînd cu suavitate și realizînd exigentele broderii și volute la care îl obliga partitura cu o deplină ușurință și rară muzicalitate. Au fost momente de dans burlesc, alteori de adevărată acrobație sonoră care, o dată mai mult, ne-au smuls admirația. Dar ce să mai spunem despre fermecătoarea *Rapsodie pentru clarinet și orchestră* de Debussy, care aliază — a fost scrisă pentru un concurs — marea virtuozitate a cîntului solistic, prevăzut cu grațioase vocalize instrumentale, cu simfonismul exigent al compozitorului. Solistul și dirijorul într-o perfectă comuniune de gîndire și sensibilitate artistică ne-au restituit cu mult farmec lucrarea. Aurelian-Octav Popa a oferit apoi două suplimente din Couperin și Bach, care ele singure meritau osteneala participării la concert. Trăsăturile de bravură instrumentală rar întîlnite, sunetele subtil dozate între *piano* și *forte*, cu o dezinvoltură care excludea orice efort și expresivitatea unui muzician desăvîrșit, au constituit momente, într-adevăr, rare. O largă reprezentare peste hotare a artei noastre interpretative la acest instrument, nu ne-o poate face decît Aurelian-Octav Popa. A.R.I.A. are cuvîntul.

Concertul, încheiat cu *Simfonia în re minor* de Franck, ni l-a arătat pe Serge Baudo drept un muzician capabil să edifice cu măiestrie monumentalitatea, gravitatea și meditația, momentele de neliniște ca și cele de jubilare sonoră ale acestei creații de prim plan a simfonismului romantic — și totuși atît de clasic — francez.

J. V. PANDELESCU

Isaac Karabatchevsky și Ion Voicu la Filarmonică

Dirijorul brazilian Karabatchevsky a apărut pentru prima oară la pupitrul Filarmonicii George Enescu. Director muzical și prim-dirijor al Orchestrei Simfonice Braziliene, Isaac Karabatchevsky s-a afirmat ca un remarcabil șef de orchestră atît în patria sa cît și peste hotare.

Concertul a avut ca piesă de debut uvertura la *Wilhelm Tell* de Rossini, căreia dirijorul i-a imprimat un ritm viu, spumos, cu contraste puternice de *forte-piano* dar lăsînd cantilena lirică inițială să se desfășoare lent și expresiv — privință în care e de relevat contribuția violoncelistului Alfons Capitanovici care a interpretat rolul său solistic cu vibrație interioară.

În *Concertul pentru vioară și orchestră* de Ceaikovski, l-am reascultat pe Ion Voicu. Arta violonistului nostru deși este atît de binecunoscută ne obligă totuși să subliniem o dată mai mult nu numai tehnica-i de-a-dreptul transcendentă, dexteritatea uluitoare cu care desfășoară cele mai rapide pasaje ale acestei lucrări, decretate odinioară, cum se știe, de mari violoniști ca Brodsky, de pildă, ca inexecutabile ; ceea ce izbește la Ion Voicu — și cucerește în același timp — este acea ușurință, acea lipsă totală de efort (aparent) cu care cîntă. El stăpînește cu o mare dezinvoltură acel joc de arcuș *détaché* cînd sunetele au fost percepute distinct, chiar și în *prestissimo* final, unde Voicu s-a întrecut pe sine, cîntînd la limitele velocității — deși au fost momente în care — orchestra... ajutînd — l-am auzit mai puțin. Dar am vrea să relevăm gustul artistic maturizat al interpretului vădit în partea mediană, redată *in modo di canzona* cu o intensă și suavă reverie și pe acea muche de cuțit de pe care nu a alunecat niciodată către dulcegărie.

Un cuvînt și despre celebrul *Perpetuum mobile* de Novacek, acordat în supliment, cînd Ion Voicu a făcut să strălucească o dată mai mult însușirile sale de mare virtuoz al viorii, o virtuozitate și capacitate degetală-mecanistică impresionantă. Aceasta l-a cucerit, ne amintim, chiar pe celebrul Thibaud care i-a „analizat" cu simpatie falangele degetelor sale de o rară finețe. De altfel Ion Voicu a fost calificat, de critica vieneză de pildă, drept un „violonist diabolic", mai ales în legătură cu *Concertul în Re major* de Paganini.

Dirijorul Karabatchevsky care l-a acompaniat cu o atenție decuplată (înțelegînd, lansat... în urmărire) cu precizie, cu tot tactul cerut, a prezentat în partea a doua a concertului muzică braziliană, de Guerra-Peixe și Villa-Lobos. Cesar Guerra-Peixe, azi în vîrstă de 59 ani, face parte din... tînăra școală muzicală braziliană. Deși elev al dodecafonistului germa-

no-brazilian Hans Joachim Koellrentter, fondatorul mişcării „Musica Viva", Cesare Guerra-Peixe s-a îndreptat cu hotărîre către folclorul brazilian.

În acest sens au pledat cele patru secvenţe care alcătuiesc lucrarea *Museu da Inconfidencia*, o muzică foarte accesibilă, distractivă, scrisă cu brio, uneori avînd un caracter meditativ, alteori, ca în final, de o largă melodicitate şi cu un complex caracter dansant.

În sfîrşit, în încheiere, una din cele 14 compoziţii ale lui Heiter Villa Lobos, gloria muzicală a Braziliei, intitulate *Choros :* muzică folclorică, cu caracter rapsodic, pătruns uneori de un lirism cald, de părea o serenadă sentimentală, alteori cu ritmurile variate ale unor dansuri viguroase, aprige ca din junglă...

Dirijorul a apărut stăpînind nu numai muzica pe care a prezentat-o dar şi orchestra, căreia s-a impus prin ţinuta sa, prin gestica sa foarte „la subiect", prin siguranţă şi competenţă.

J. V. P.

Concertul formaţiei „Ars Nova"

Compozitorul clujean Cornel Ţăranu, un apreciat reprezentant al tinerei generaţii de creatori români, activează şi ca dirijor, fiind fondatorul şi conducătorul formaţiei „Ars Nova". Asumîndu-şi dificila sarcină de informare a publicului nostru cu cele mai recente lucrări scrise de compozitori români şi străini, ansamblul a reuşit, datorită conducerii competente, în primul rînd, să-şi cîştige o frumoasă reputaţie. Putem afirma din acest punct de vedere, că dirijorul Cornel Ţăranu este egal valoric compozitorului Cornel Ţăranu. El însuşi un bun interpret, dirijorul cunoaşte perfect secretele unei conduceri sigure, cu gestică mai mult sau mai puţin pictural-spectaculară, dovadă indiscutabilă a stăpînirii absolute, de fond, a materiei muzicale comunicate.

Un mic concert de pian, *Polycromie* pentru 10 instrumente, de Wolfgang Steffen etala un conţinut dens, solicitant, nelipsit însă de o vioiciune tonică, repartizată egal pe verticala şi pe orizontala timpului. Ştimele, concepute într-un limbaj postserial, adunau dificultăţi tehnice serioase, care au fost depăşite, într-un chip demn de subliniat, de către interpreţi, dintre care aş detaşa lăudabila contribuţie a pianistei Ninuca Oşanu. *Odă în metru antic* de Cornel Ţăranu a sunat ca o traducere eminesciană liberă, cu versete, sau chiar cuvinte, „explicate" instrumental. Intenţionat dramatică, lucrarea traversează un interesant ambitus de tehnici vocal-instrumentale, în care baritonul-solist (interpret Ion Budoiu) trebuie să stăpînească egal mai multe modalităţi de cînt, şoaptă, strigăt etc... Conţinutul ilustrativ, observat ca o lipsă a acestei muzici, de către unii critici, nu este, după părerea mea, un defect de concepţie, de construcţie a fondului muzical, ci ţine, într-un fel, de faptul că lirica eminesciană nu se pretează la genul „traducerilor". Compozitorul Mihai Moldovan şi-a alcătuit un vocabular de categorii folclorice pe care a ajuns să-l stăpînească deplin, eficient. Sugestive, concertistice, ostinat arhaice, lucrările sale evoluează, din punctul de vedere al tehnicii componistice, spre un plafon conceptional în care construcţia sprijinită pe calcul este tangentă improvizaţiei. *Cîntece străbune* (Musica per „Ars Nova") uneşte inteligent, sub forma unei suite pătrate, structuri contrastante, în care cele 12 instrumente participante sînt mînuite cu o lăudabilă ştiinţă a posibilităţilor tehnico-timbrale. În partea a treia, o voce de soprană se adaugă acestui complex instrumental, în mod firesc, nedepăşind convenţia interpretativă intenţionată de autor. Solista Editha Simon, dotată cu reale calităţi, va trebui să adauge, pe viitor, timbrului său amplu, amendamente ce ţin de adaptarea elastică în stil.

Lucrarea *Joc secund* de Vasile Herman ne propune, pe fondul a trei poeme barbiene, muzicalizarea unor impresii, mai mult dureroase, cu ajutorul unei geometrii artistice corespondente, insulare, nu lipsite de ecouri de arhaism românesc. Formaţia, alcătuită din pian, harpă, clarinet, contrabas, percuţie şi bariton (solist Ion Budoiu) ridică poate prea mult, pe alocuri, temperatura de conţinut a tiparului poeziilor care au servit ca inspiraţie. *Albor* de Toman Marco, un foarte tînăr compozitor spaniol, elev al lui Karlheintz Stockhausen, contrar psihologiei şi ritmului de viaţă trepidant, specifice poporului peninsular, leagă, prin adiacenţă, motive meditative, colaje intonînd chiar trepte mobile bartokiene. Atmosfera molcomă a travaliului focalizează timpul muzical, îl rotunjeşte în sine, neurmărind acumulări şi destinderi şi din această cauză, marca particulară a lucrării a reieşit ostentativ în economia programului prezentat, fiind acceptată sau nu de către public. Chiar dacă personal nu-mi declar acordul la aceste principii de muzică mobilă, nu pot să nu apreciez inteligenţa orchestraţiei, care a dictat utilizarea eficientă a pianului, viorii, violoncelului, flautului şi clarinetului într-o muzică, probabil, intenţionat omagială. Compozitorul englez Maxwell Davies a fost prezent în concertul formaţiei clujene cu lucrarea *Seven in nomine*, şapte schiţe îmbibate de memoria muzicii preclasice semnate de un Byrd sau Dowland. Integrarea propriilor dimensiuni de limbaj, în această lume cu puternice rezonanţe în arta zilelor noastre, este făcută pe baza variaţiunilor, virtuoz, cu un gust notabil. Uneori era demonstrată chiar identitatea ideală dintre modalismul polifonic şi serialismul dodecafonic. Ultima piesă din program a constituit-o *Fuga-ricercar* din Ofranda muzicală de J. S. Bach, în orchestraţia lui Webern. Interpretarea a reliefat pointilismul timbral al unei construcţii solide, clasice. Redarea mai puţin riguroasă poate fi îmbunătăţită pe viitor prin reveniri mai atente, dese, asupra partiturii.

Diversitatea programului, dificultatea sa extremă, au putut fi reliefate şi depăşite datorită valorii apreciabile prezente în fiecare membru al formaţiei, pe de o parte, precum şi ca rezultat al atentei îndrumări dirijorale, practicate pe baza unui profesionalism desăvîrşit şi a unui tact pedagogic excepţional.

Alături de compozitorul Cornel Țăranu, citez fără rezerve, pe autorii acestei reușite seri de muzică contemporană : Alexandru Poduțiu, Martin Szöverdi, Andrei Barabaș, Ion Goilă, Vasile Moldovan, Gabriel Simon, Ion Olteanu, Gheorghe Mușat, Gheorghe Lungu, Lucia Botar, Adriana Lungu, Grigore Pop, Emeric Györkos, Ion Reinfeld, Grigore Botar, Ion Santa, Adalbert Török, Oană Caius.

ANTON DOGARU

Al 3-lea Concert—dezbatere

Ca orice acțiune nouă în viața de concert a Capitalei, Tribuna Creației Contemporane românești prezentată de Radioteleviziune în concert — dezbatere își definește treptat profilul.

Dacă primul concert — dezbatere a suscitat imediat un interes deosebit și trecînd peste aspectul oarecum improvizat sub raport organizatoric al celui de al II-lea lucru vădit printre altele și în interesul mult mai scăzut al comentariilor și confruntării punctelor de vedere — am putea afirma că ultimul, cel de marți 29 ianuarie a.c., sub raportul ideii care îi animă pe organizatorii acestei manifestări de deosebită semnificație, și-a găsit o împlinire pe deplin așteptată (aș zice : meritată).

Am luat contact cu o muzică cu probleme în prezența unui public care *pune* probleme. Discuțiile au avut loc în special în rîndul nespecialiștilor, al melomanilor veniți a asculta o serie de prime audiții din creația muzicală românească a ultimei perioade, animați de interes și curiozitate în sensul profund al cuvîntului. Din păcate, ca întotdeauna, timpul limitat afectat dezbaterii a dat posibilitatea numai unei părți a celor prezenți de a-și împărtăși cu „inimă curată" — cf. apelului prezentatorului, compozitorul Doru Popovici — impresiile.

Au vorbit oameni de profesiuni și vîrste foarte diferite : un tehnician, un muncitor, un inginer, o elevă, un cercetător matematician, un pictor, un pensionar. Și, totdeauna tînăr și prezent în mijlocul celor mai stringente probleme de actualitate culturală, cu luciditatea pe care ți-o dă rigoarea și sinceritatea pe care ți-o imprimă acea disciplină în care nu se poate minți, eminentul profesor academician Grigore Moisil...

Problemele ridicate au fost diverse și contradictorii. Punctele de vedere exprimate, la fel de diferite ca și punctele de pornire în discuție. Dacă mi-ar fi îngăduit un prim regret, acela s-ar referi poate lipsei din sală a majorității colegilor de breaslă (dintre care unii cu funcții de răspundere în diferite instituții muzicale), și aceasta datorită faptului că problemele puse în discuție (— ideea fiind la baza instituirii acestei forme de concert —) nu sînt o chestiune particulară a compozitorului a cărui lucrare se cîntă, ci a întregii muzici românești de azi (opera tuturor și a fiecăruia în parte) în relația sa cu adresantul : *marele public.*

Evenimente I, II, III... etc. de Mircea Istrate este evident o lucrare cu „probleme" în peisajul concertelor din Capitală ; aceasta cu precădere sub aspectul mijloacelor, (acestea de mult intrate de fapt în repertoriul contemporan) : un pian preparat (printre ale cărui corzi s-au introdus diferite materiale), ale cărui corzi se ciupesc cu degetele și cu alte obiecte ; se lovesc atît corzile cît și placa de rezonanță a pianului cu diferite baghete ; etc. (toate acestea adăugate cîntatului obișnuit pe claviatură). Pianului i se adaugă progresiv o chitară electrică, vibrafon, apoi contrabas, corn, marimba precum și muzica anterior executată, imprimată pe o bandă de magnetofon și redată în fiecare nouă secvență instrumentală la viteză dublă. Lucrarea de mari proporții (poate dura peste o oră) care pornește de la o mărturisită viziune arhitecturală — o formă de pagodă, sau piramidă precolumbiană, în sensul unor progresive etajări de volume din ce în ce mai mici, (în ultimele secvențe instrumentale, primele, cele de pe bandă se pierd în ultrasunet) — ea fascinează prin luxurianța timbrală (amintind de muzicile Extremului Orient) prin interesul necontenit al evenimentelor și ambiantelor sonore ce se dezvoltă îmbogățindu-se permanent pe parcurs, prin verva jocului instrumental în care Alexandrina Zorleanu, Adrian Enescu și compozitorul (la vibrafon) și-au demonstrat deosebitele calități în mare parte cunoscute.

Cu maximă concizie și economie de mijloace se împlinește o *idee* care subsistă prin desăvîrșita-i coeziune internă și căreia îi regretăm apariția la 7 ani după naștere în viața noastră de concert : dacă atunci și nu acum s-ar fi ridicat problemele puse azi în dezbatere de mult ar fi fost explicitate și lămurite — inclusiv eventualitatea ca după execuția unei astfel de lucrări pianul să nu mai fie apt pentru muzica tradițională. (Este de sigur ! Trebuiesc scoase doar gumele și șuruburile dintre corzi. Operația este mult mai simplă decît suplinirea convingerii că pianul *trebuie* să emită *numai* sunete rezultate din lovirea corzii cu ciocănelul pus de fabrică).

Alternanțe 1—2, de Iancu Dumitrescu (cel mai tînăr compozitor de pînă acum al concertelor —dezbatere), într-o excelentă interpretare a cvartetului Philharmonia, o piesă substanțială care — în pofida vîrstei autorului — denotă o siguranță a mijloacelor, o precizie a ideii care ar putea da de gîndit, ne apare drept o lucrare în care invenția instrumentală (sînt abordate aproape toate posibilitățile sonore ale instrumentelor de coarde) își depășește stricta semnificație timbrală și ne probează nu numai fantezie sau talent. Mă gîndesc (trecînd peste unele lungimi) la stăpînirea *acelei* deveniri, transformabile (după expresia autorului) în *memorial* în condiții date, devenire condusă cu mînă sigură care prin și dincolo de material convinge. Am impresia că tînărul compozitor (programul de sală ni-l prezintă ca autor al unui număr de peste 12 opus-uri, dintre care unele ne sînt cunoscute fiind deja executate cu alte prilejuri) are *stil.* Ceea ce am ascultat se detașează cu evidență din gri.

Cinci studii de virtuozitate de Leib Nachman (care ne-au prilejuit distinsa reîntîlnire cu pianista Irina Lăzărescu, o binecunoscută şi apreciată interpretă şi de o viaţă propagatoare a muzicii româneşti) se încadrează într-o cu totul altă sferă stilistică. Piesele dezvoltă o pianistică bogată, cerînd din partea interpretului capacitatea rezolvării unor probleme tehnice dificile. Pot afirma că audierea lor mi-a creat în cadrul acestui concert de lucrări aflate la o ridicată tensiune care nu arareori reiese din cercetările fertile de limbaj, o oază de linişte, o destindere necesară precedînd noi investigaţii. Tihna ne-o dă întotdeauna decorul care ne este familiar, cunoscut : o parte din noi înşine. Necunoscutul ne este mult mai incomod şi nu întotdeauna consolează....

Spaţii de Liviu Dandara, ca şi alte lucrări din ultimii ani ale compozitorului sînt o mărturie elocventă a etapelor de înnoire, de abordare şi aprofundare a unor noi zone de expresie şi sensibilitate parcurse de compozitor în ultimii 7 ani. Liviu Dandara trece în mod conştient printr-o perioadă de asimilări şi edificări succesive care nu arareori s-au soldat cu reuşite artistice (mă refer la *Sonata pentru clarinet solo,* la lucrarea *Pentaedre per la Musica Nova* şi la alte partituri ce-şi aşteaptă încă execuţia în concert). Lucrarea *Spaţii* se dezvoltă sub forma unui continuu întreţesut de mişcarea diferită şi variată în stereofonie a vocilor interioare. Lirismul şi cantabilitatea par a predomina întreaga evoluţie a muzicii care se pierde spre sfîrşit într-un infinit (oarecum convenţional) „cosmicizat" de clustere la celestă pe fundalul continuu în dispariţie. Nu atît aspectul neutru (în sensul repetabilităţii sub diverse forme ale aceloraşi procedee — clasate sau încă nu în repertoriul noii muzici —) impune atenţiei în muzica lui Dandara, cît momentele de autentică intuiţie, de surpriză poate, ce se manifestă ici şi colo în desfăşurare, prezente într-un solo de tubă, de corn, de flaut... Acestea la un loc imprimă individualitate întregii construcţii, desprinzînd-o din anonimat, conferindu-i plasticitate şi caracter.

Cu această ocazie ascultăm pentru întîia dată în Capitală Orchestra Filarmonicii din Ploieşti (un colectiv artistic nu odată confirmat sub diferite aspecte în ultimii ani în peisajul artistic al ţării) sub conducerea lui Corneliu Dumbrăveanu. Pasiunea, seriozitatea şi talentul remarcabil al dirijorului puse în slujba muzicii româneşti contemporane ne sînt tuturora cunoscute. În lucrarea *Spaţii* s-a vădit cu prisosinţă atît stadiul de maturitate artistică al colectivului respectiv — capabil a-şi însuşi şi asimila în mod convingător un text inedit — cît şi capacitatea dirijorului de a-l desluşi şi tălmăci. Socotesc că succesul piesei este opera tuturor, întregul colectiv prezentîndu-se la cele mai serioase exigenţe impuse de viaţa muzicală actuală a Capitalei.

Înclin să cred totodată că următoarele concerte dezbatere vor marca alte momente importante de confirmare şi dezvoltare a Tribunei Creaţiei Contemporane Româneşti, acţiune ce s-ar cere generalizată.

NICOLAE BRÎNDUŞ

Cvartetul „Philharmonia"

Ca şi alte formaţii similare, cvartetul „Philharmonia" s-a constituit, cu mai mulţi ani în urmă, în sînul compartimentului de coarde al Filarmonicii „George Enescu" ; denumirea adoptată ca emblemă urmărea, parcă, să sublinieze apartenenţa ansamblului la instituţia de concerte din mijlocul căreia îşi recrutase membrii. Cu timpul, însă, colectivul a suferit o serie de transformări în ce priveşte componenţa sa, unicul „supravieţuitor" al formaţiei iniţiale fiind astăzi George Nicolescu, deţinătorul viorii prime şi totodată singurul membru al cvartetului care activează în cadrul Filarmonicii bucureştene, în timp ce ceilalţi trei — Igor Turjanski — vioara a II-a, Gheorghe Jalobeanu — violă şi Aurel Niculescu — violoncel — aparţin de alte instituţii (Radio şi Conservator). Legătura mult subţiată cu Filarmonica nu a împiedicat formaţia să-şi păstreze denumirea, care a căpătat astfel o semnificaţie mai generală, simbolică, legată de etimologia termenului. Meritul indiscutabil al violonistului George Nicolescu este de a fi izbutit să păstreze individualitatea cvartetului şi să menţină ţinuta elevată a manifestărilor sale, în ciuda fluctuaţiei de cadre artistice, care a caracterizat evoluţia colectivului. Într-adevăr, George Nicolescu este un veritabil conducător de cvartet, a cărui siguranţă de atac şi capacitate de orientare stilistică (ambele dobîndite pe parcursul anilor petrecuţi în grupa viorilor prime a Filarmonicii, adeseori la pupitrul întîi, alături de concertmaestru, sau deţinînd el însuşi funcţia de concertmaestru) se transmite cu autoritate celorlalţi componenţi ai formaţiei. De curînd, el este secondat cu succes de către Igor Turjanski la vioara a II-a, un experimentat instrumentist, format la şcoala exigentă a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Tînărul Gheorghe Jalobeanu aduce în cvartet frumuseţea mai gravă a frazelor violei, în timp ce mezinul grupului, violoncelistul Aurel Niculescu, asigură cu o nedezminţită muzicalitate fundamentul edificiului sonor.

Urmărind cu consecvenţă concertele cvartetului „Philharmonia" din ultima vreme, am putut nota cu satisfacţie grija cu care membrii săi au menţinut la acelaşi nivel înalt ştacheta exigenţei, indiferent dacă programul cuprindea lucrări româneşti contemporane sau creaţii consacrate ale literaturii universale. Aceeaşi preocupare am constatat-o şi la cel mai recent concert al formaţiei, înscris de Filarmonica „George Enescu" în ciclul „Schubert — Brahms, maeştri ai muzicii camerale".

Prima piesă a serii, *Cvartetul nr. 2 în la minor, op. 51* de Brahms, a avut astfel o desfăşurare deplin subordonată atmosferei generale a lucrării, dominată — cel puţin în primele trei părţi — de un colorit melancolic, visător, de un „calm aproape renas-

centist" (W. Berger). Spre deosebire de alte concerte anterioare ale „Philharmoniei", în care am apreciat intervențiile solistice ale membrilor cvartetului, aci am avut de-a face mai degrabă cu o „muncă de echipă", cu atît mai pretențioasă, deoarece presupune o deplină omogenitate a sonorităților. Reușita a fost de aceea cu atît mai valoroasă, deopotrivă în ambianța de un colorit pastelat a primelor trei părți, ca și în izbucnirile pasionate ale *Finalului*, aducînd cu sine evocări ale folclorului austro-ungar, cu aluzii evidente la ritmuri și intonații de ländlere sau de ceardașuri.

Cea de-a doua lucrare programată în cadrul concertului, *Cvartetul nr. 14 în re minor, op. postum (Moartea și fata)* de Schubert, a ridicat însă în fața interpreților probleme de altă natură. Ne aflăm aci în fața unui adevărat „cvartet-poem simfonic" cu o tematică tulburătoare, legată de aspectele filozofice ale vieții și ale morții. Ne aflăm totodată — în partea a doua a cvartetului, cuprinzînd variațiuni pe tema liedului schubertian *Moartea și fata* — probabil în fața primelor variațiuni „emoționale" din istoria muzicii, precedate de o primă mișcare furtunoasă, și urmate — după un scurt *Quasi minuetto* — de un *Final* aducînd ecouri ale unei alte creații schubertiene, tragicul lied *Regele ielelor*. În aceste condiții, nu-și găsesc locul aci grația, surîsul și farmecul considerate adeseori definitorii pentru stilul lui Schubert. Aceasta este tocmai ceea ce reproșăm interpretării „Philharmoniei", plină de farmec vienez în *Allegro-ul* inițial, de lejeritate și de suplețe în variațiunile din *Andante con moto* și de nuanțe rafinate în *Presto-ul* final. Realizarea talentatei formații a confirmat posibilitățile sale mai de mult întrevăzute, dar nu a corespuns caracterului acestei lucrări, străbătută de un suflu tragic, care merge în *Final* pînă la violentarea corzilor celor patru instrumente. Presupunînd că lucrarea va continua să figureze în repertoriul colectivului, propun membrilor săi s-o regîndească în lumina adevăratelor intenții ale compozitorului, convins fiind că sînt în măsură să-i înțeleagă și să-i redea sensul profund.

E. E.

Dan Mușetescu: Lieduri de Mahler

Recitalul susținut de basul Dan Mușetescu alături de pianista Marta Joja la Sala Mică a Palatului a avut înainte de toate meritul incontestabil de a atrage atenția publicului asupra adevăratelor perle ale literaturii vocale de cameră pe care le constituie liedurile lui Gustav Mahler, inspirate de culegerea de versuri populare, *Des Knaben Wunderhorn (Cornul fermecat al băiatului)* a poeților romantici germani Joachim von Arnim și Clemens Brentano. De fapt, Mahler a publicat sub titlul acesta doar un ciclu cuprinzînd 10 lieduri cu acompaniament de orchestră (cu o variantă de acompaniament de pian), deși a folosit aceeași colecție folclorică de dimensiuni impresionante (peste 700 de texte !) pentru a scrie și alte lieduri, reunite în ciclurile pe care le-a intitulat 14 *Lieduri din tinerețe* (cu pian), respectiv 7 *Lieduri tîrzii* (cu orchestră sau cu pian) ; în plus, a inclus alte texte din colecția lui Arnim și Brentano în *Simfoniile* sale a *II-a, a III-a* și *a IV-a*, publicîndu-le și separat sub forma unor lieduri cu orchestră sau cu pian. Din această bogată serie de 34 de lieduri, toate bazate pe aceeași sursă literară, Dan Mușetescu a selecționat pentru recitalul său 17 (dintre care 9 provin din ciclul de lieduri timpurii, 2 din ciclul de lieduri tîrzii și 6 din ciclul propriuzis, *Cornul fermecat al băiatului)*, prezentîndu-le într-o succesiune oarecum arbitrară, fără a ține seama de ordinea fixată de compozitor și amestecînd ciclurile între ele, probabil, pentru a-și asigura o varietate de atmosfere, deși, în realitate, această varietate există și în ciclurile așa cum au fost așezate de Mahler.

Trecînd peste această rezervă, privitoare la organizarea materialului de recital, să-i fim recunoscători lui Dan Mușetescu pentru inițiativa sa, datorită căreia au răsunat într-o sală de concerte bucureșteană aceste adevărate capodopere (din păcate prea puțin cunoscute) ale geniului mahlerian. Liedurile ciclului oferă o extraordinară diversitate de ambianțe, unele sînt de un cutremurător dramatism, altele de un delicat lirism, de o voită naivitate țărănească sau de un umor mergînd pînă la caricatură ; din toate se desprinde însă dorința compozitorului de a înfățișa prin mijloacele artei sale suferințele îndurate de oamenii simpli din popor, mai ales de soldații chinuiți în cazărmile imperiului austro-ungar sau mînați la moarte în războaie nedrepte. Impresionanta desfășurare a liniei melodice este sprijinită pe o construcție armonică de maximă simplitate, fără enarmonii, cromatisme sau modulații, pentru a păstra nealterat parfumul cîntecului popular. Pianul depășește aci funcția de simplu acompaniator, devenind un partener egal în drepturi cu cîntărețul, un adevărat comentator al întîmplărilor și sentimentelor evocate. În aceste condiții, prezentarea liedurilor mahleriene ridică dificile probleme în fața interpreților, chemați să transmită mesajul compozitorului în toată complexitatea lui. Cu atît mai meritorie apare realizarea cuplului Mușetescu-Joja, care a izbutit să „încălzească" sala, făcînd-o să vibreze la aceeași înaltă temperatură artistică. În mod evident, Dan Mușetescu s-a apropiat cu dragoste și cu înțelegere de cîntecele ciclului, le-a studiat în profunzime, străduindu-se să comunice publicului conținutul lor ideologic și afectiv cu maximă forță de expresie. Ceea ce i-a reușit în bună măsură, deopotrivă în lieduri străbătute de un intens tragism *(Ucenicul toboșar, La Strassburg pe redută, Zorile)*, ca și în cele de rafinată subtilitate poetică *(Voios colindam pădurea verde, Nu ne vom revedea, Unde răsună frumoasele trompete)* sau în cele pătrunse de o notă șăgalnică, umoristică *(Ca să-i cumințești pe copiii răi, Destăinuire, Povestioară de pe Rin, Predica către pești a lui Antonius de Padova)*. A apărut evident că participarea sa, în vara anului 1972, la cursul de perfec-

ţionare ţinut de eminentul cîntăreţ francez, Gérard Souzay la Geneva, a adus roadele scontate : cîntul său a devenit mai degajat, expresia mai interiorizată, mijloacele puse în acţiune mai variate, dicţiunea (în limba germană) mai inteligibilă. Dacă totuşi ceva continuă să rămînă nerezolvat, aceasta se referă la calităţile vocale propriu-zise ale cîntăreţului ; glasul său nu „sună", are o sonoritate mată, lipsită de relief, de plasticitate, timbrul este oarecum „neutru", fără caracteristicile unui bas adevărat. În condiţiile unei comunicări emoţionale intense cu publicul şi ale unui material muzical de înaltă valoare — aşa cum a fost cazul la recitalul de care ne ocupăm — se poate eventual trece cu vederea acest neajuns. Dar este păcat ca un interpret cu evidentele însuşiri artistice şi intelectuale ale lui Dan Muşetescu să nu devină un cîntăreţ complet, avînd astfel deschisă calea unei multilaterale afirmări în domeniul muzicii vocale de cameră.

Un cuvînt de apreciere, în încheiere, pentru efortul pianistei Marta Joja, din ce în ce mai activă în viaţa muzicală bucureşteană ; la rîndul ei, s-a străduit — cu bune rezultate — să pătrundă sensul comentariului pianistic cvasi-orchestral al acestor lieduri, redîndu-i toată bogăţia şi diversitatea clocotului de viaţă care-l animă.

E. E.

Concert de muzică românească de cameră

Sala Studio a Ateneului a găzduit duminică, 14 ianuarie a.c. un foarte reuşit concert de muzică românească de cameră. Şi-au dat întîlnire nume consacrate ale componisticii autohtone (Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu, Vasile Herman, Liviu Comes) cu tinerele talente ale lui Grigore Nica, Liana Şaptefraţi, Liviu Dandara sau Dan Voiculescu, personalităţi creatoare în plină formare şi afirmare. Dacă menţionăm şi numele clarinetistului Aurelian Octav Popa, al pianistei Alexandrina Zorleanu, al flautistului Voicu Vasinca şi al contrabasistului Wolfgang Güttler, capetele de afiş din rîndul interpreţilor, avem imaginea completă a reuşitei unei seri de muzică bună, cîntată bine.

Primele piese din program, dedicate flautului solo, au fost *Melopeea* de Vasile Herman şi *Piccola sonata* de Dan Voiculescu. Cei 2 compozitori clujeni au dovedit o bună cunoaştere a acestui pretenţios instrument, exploatîndu-i cu meşteşug şi ştiinţă muzicală bogatele resurse. *Melopeea* lui Vasile Herman s-a adresat mai ales laturii cantabile a instrumentului, în timp ce *Piccola Sonata*, o piesă mai amplă, a utilizat şi alte resurse expresive ale flautului. Ambele lucrări au fost impecabil prezentate de tînărul dar excelentul flautist şi muzician care este Voicu Vasinca.

Suita pentru contrabas şi pian de Leib Nachman, o muzică cu fundament romantic şi aluzii folclorice, a exploatat din plin excepţionalele disponibilităţi de frazare de care dispune contrabasistul Wolfgang Güttler. Colaborarea acestuia cu pianistul Eduardo Ricci a fost eficace şi maleabilă. *Sonata pentru contrabas solo* de Tiberiu Olah (transcrierea *Sonatei pentru violoncel solo)* i-a prilejuit lui Güttler o demonstraţie de virtuozitate tehnică greu imaginabilă la contrabas. Este drept, aici mai rămîn de aprofundat anumite probleme muzicale, încă insuficient rezolvate.

Jocul tastelor de Ştefan Niculescu mi s-a părut a fi o muzică cu totul remarcabilă. Alternanţa unor microstructuri dense creează imaginea unui „joc al mărgelelor de sticlă". Întocmai ca eroul lui Hermann Hesse, mare maestru al acestui imaginar joc (în realitate o esenţă artistică simbolic exprimată), Ştefan Niculescu îşi mînuieşte cu abilitate „mărgelele" muzicale, reuşind să creeze contraste, superpoziţii, juxtapuneri, combinaţii de elemente muzicale, totul îmbrăcînd şi o splendidă haină pianistică. Spre lauda ei, Alexandrina Zorleanu a fost efectiv la înălţimea lucrării pe care a redat-o cu multă inteligenţă şi sensibilitate. A fost unul din rarele cazuri de mariaj perfect între gîndirea componistică şi perspicacitatea interpretativă.

Sonata pentru clarinet şi pian de Liviu Comes, piesă cu o construcţie solidă, dovedind nu numai o tehnică serioasă dar şi o aleasă sensibilitate timbrală a registrelor, a fost interpretată de excelentul Popa, secundat de Alexandrina Zorleanu, aflată într-o dispoziţie muzicală constant remarcabilă. În continuare, Aurelian Popa ne-a demonstrat elasticitatea gîndirii sale muzicale, abordînd *Sonata pentru clarinet solo* a lui Liviu Dandara, lucrare plasată într-o altă zonă de coordonate stilistice şi conceptuale. *Trio*-ul de Grigore Nica (în care a mai participat, alături de Aurelian Popa şi Alexandrina Zorleanu şi violonistul Eduard Popa) a vădit calităţile pe care tînărul compozitor le-a etalat în repetate rînduri ; dintre ele aş menţiona-o pe aceea pe care o consider esenţială : substanţialitatea muzicii. Bun profesionist, creator integru, Grigore Nica nu se lasă sedus de „mode", practicînd o muzică viabilă, consistentă. În fine, lucrarea Lianei Şaptefraţi (pentru clarinet — Aurelian Popa ; harpă — Carmen Lupan şi percuţie — Eugen Gheorghe şi Viorica Ciurilă), o lucrare plină de promisiuni. Foarte tînăra compozitoare se dovedeşte nu numai sensibilă, abordînd cu curaj şi zonele tensiunilor dramatice. La acestea adăugăm şi inventivitatea timbrală şi avem o imagine a ceea ce este deja Liana Şaptefraţi.

O singură idee pentru concluzii : concertul ar fi meritat o gazdă mai bună (a se citi Sala Mică a Palatului).

DAN BUCIU

Debuturi, afirmări, confirmări, la Filarmonica bucureşteană

Urmărind în continuare ciclul manifestărilor pe care, în acest an, filarmonica bucureşteană le oferă tinerilor interpreţi, ciclu semnificativ intitulat „Debuturi — Afirmări — Confirmări", trebuie remarcată solicitudinea gazdelor, dar, în egală măsură, şi numărul mare al debutanţilor, al celor care au de făcut afirmaţii importante de la înălţimea podiumului scenei de concert.

Dintre tinerii instrumentişti audiaţi în Sala Studio, spre sfîrşitul lunii ianuarie unii — cum sînt violonistul Mihnea Evian şi pianistul Şerban Soreanu — au avut debuturi promiţătoare în viaţa noastră de concert iar alţii — pianista Victoria Petri şi violonistul Radu Iancovici — aduc, de această dată, afirmări semnificative, marcînd o etapă importantă în evoluţia devenirii lor profesionale.

Încă student la clasa profesorului Ştefan Gheorghiu, violonistul Mihnea Evian a debutat ca un instrumentist aflat în plin proces de dobîndire, de asimilare a mijloacelor artei, de stabilizare a acestora. Este evidentă, de exemplu preocuparea pentru cultura sunetului, controlat atent, cu clarviziune ; important rămîne faptul că tonul nu e cultivat numai în sine ; acesta apare logic diferenţiat stilistic, la Bach sau în repertoriul contemporan. Interpretarea *Sonatei pentru pian şi vioară* de Pascal Bentoiu a constituit o realizare certă şi importantă sub raportul gîndirii muzicale a fermităţii acesteia, a logicii cuprinderii şi structurării ansamblului, iar aceasta într-o colaborare rodnică cu pianista Florina Cozighian, atentă îndrumătoare a atîtor generaţii de tineri interpreţi.

Mai dificil a apărut însă momentul iniţial al contactului cu sala, cu publicul, moment pe care interpretul l-a depăşit cu vizibil efort în parcurgerea monumentalei *Sonate a III-a în Do major* de Bach : echilibrul, stăpînirea de sine şi mai ales simţul proporţiilor în spaţiile muzicale largi, vor trebui dobîndite în următoarele perioade de studiu.

Chiar înainte de a păşi în sala de concert, programul pianistei Victoria Petri — elevă a profesorilor Ludmila Popişteanu şi Ovidiu Drimba — ne recomanda o prezenţă muzicală dotată cu un gust cultivat, cu o orientare certă către valorile importante ale artei muzicale, căci opţiunea pentru Mozart, Schumann şi Mihail Jora poate desemna o sensibilitate condusă lucid de autoritatea unei culturi profesionale de calitate. În adevăr, de loc spectaculoasă în exteriorizările sale, Victoria Petri ştie să gîndească muzical, cu evident folos pentru lucrarea interpretată. Atmosfera de agreabil şi rafinat divertisment sonor a celebrei suite *Joujou pour ma Dame* aparţinînd lui Mihail Jora, a fost „regizată" — să spunem — cu un evident cult al nuanţelor într-o atmosferă quasi impresionistă. Trecînd peste celebra *Sonată în la major* de Mozart, redată în deplina conştiinţă a stilului, Victoria Petri a interpretat *Noveletta op. 8* şi *Sonata în sol minor* de Schumann cu o evidentă prestanţă a expunerii, cu o fluiditate şi o conştiinţă în adevăr schumanniană a evoluţiilor.

Parcurgînd, de asemeni, programul de recital al pianistului Şerban Soreanu, rămîi impresionat de ţinuta intelectuală a alcătuirii acestuia, de bunul gust care a prezidat la alcătuirea lui. De la Bach *(Preludiu şi Fugă)* la una dintre ultimele *Sonate* ale lui Beethoven şi de aci la *Variaţiunile op. 27* de Weber sau *Monosonata nr. 2* de Adrian Raţiu, alegerea interpretului pare să se fi oprit asupra creaţiilor ce solicită, în redare, pe muzicianul înzestrat cu o gîndire lucid ordonatoare a spaţiilor sonore, a formei, a expresiei.

Şi totuşi, — în mod regretabil — acest important moment al debutului a fost marcat la Şerban Soreanu de un nedorit trac, datorat, poate, unei experienţe scenice mai reduse. *Preludiul şi Fuga în si bemol minor* de Bach, au fost cîntate cu o pedalizare excesivă ce a îngreunat distingerea polifoniei, de altfel, corect construită în cadrul formei. Poate, grija prea evidentă pentru parcurgerea textului nu a făcut loc — în execuţia *Sonatei op. 110* de Beethoven — unei dorite detaşări faţă de litera partiturii, unei interpretări mai inspirate a acesteia.

Interpretarea *Variaţiunilor* de Webern, dar mai ales a *Monosonatei* de Adrian Raţiu, a evidenţiat în schimb, o gîndire ce tinde să se ridice la un nivel conceptual, o gîndire muzicală servită de mijloace pianistice sigure, atent elaborate. Indiscutabil, experienţa primului recital, trebuie considerată utilă ; ea trebuie repetată în timp util pentru a conferi, la Şerban Soreanu, stabilitatea actului interpretativ.

În aceeaşi seară, evoluţia violonistului Radu Iancovici a adus o confirmare importantă eforturilor sale de pînă acum, eforturi depuse cu o stăruinţă admirabilă pe parcursul ultimilor ani atît în domeniul cameral cît şi solistic.

Şi tocmai de aceea această ultimă apariţie trebuie apreciată în perspectiva unei experienţe violonistice diverse şi consistente, experienţă ce-i conferă astăzi interpretului o reală stăpînire de sine, un control eficace în conducerea evenimentelor muzicale. Regretabil rămîne, însă, faptul că acest lăudabil efort nu se consumă pentru cauza mai nobilă a slujirii unui repertoriu violonistic de calitate ; căci în afara *Sonatelor* de Grieg şi Mihalovici, a pieselor lui Josef Suk — executate, e drept, cu reală convingere şi ştiinţă violonistică, în afara acestor producţii lipsite de importanţă în istoria culturii europene — mai există încă o literatură muzicală bogată, de excepţională valoare, încă puţin cunoscută marelui public. Către aceasta trebuie să-şi îndrepte atenţia interpreţii aflaţi în pragul afirmării lor în viaţa noastră de concert. Mai mult, nu trebuie uitat că natura repertoriului, componenţa sa joacă un puternic rol formativ asupra interpretului.

În deschiderea recitalului *Adagio şi Fuga în sol minor* de Bach au fost construite în deplina conştiinţă a formei, ca nişte entităţi organic concepute şi realizate. Acestor rezultate, Radu Iancovici trebuie să le adauge — în continuare — o atenţie spo-

rită acordată culturii sunetului, diversificării timbrale a acestuia, maleabilității sale.

În același recital, prezența pianistului Ovidiu Cucu a apărut salutară prin spiritul judicios al colaborării sale, prin pianistica sa îngrijită, de calitate, pusă cu atenție în slujba muzicii interpretate.

DUMITRU AVAKIAN

„Zilele Varșoviei"

În cadrul *Zilelor Varșoviei* am avut manifestări artistice deosebite. Cele muzicale au constat în concertele date în București și în alte orașe ale țării, de către două formații cu totul originale. Vom menționa în primul rînd pe așa zișii *Fluierari și trîmbițași (Fistulatores et tubicinatores) ai Varșoviei*, un ansamblu extrem de interesant, alcătuit din valoroși suflători în instrumente de lemn și de alamă — de unde și numele. Dar ce fel de instrumente ? Instrumente medievale avînd forme și timbruri speciale, pe care conducătorul formației Kazimierz Piwkowski, muzician de larg orizont artistic, le-a copiat din diferite muzee ale Europei, aflate la Londra, Berlin, Viena, Praga, reconstruindu-le ulterior aidoma, într-un atelier anume, un atelier al său.

Programul a constat dintr-o seamă de lucrări ale unor compozitori anonimi din veacurile XIII, XIV, și XV, precum și ale unor autori polonezi cunoscuți ca Nikolaj din Radom (1430) și Nikolaj din Cracovia (1541).

O muzică cu totul melodioasă, cu armonii diatonice, simple și de o comunicativă căldură, pe care timbrurile dulci ca ale unor clarinete și oboaie (nețipătoare) le făceau cu atît mai plăcute. Unele melodii, care aveau texte, au fost cîntate și vocal de Janus Mszynski, Eugenius Sasiadek și Wojciech Jan Smietana. Faptul că muzicienii purtau minunate costume de epocă a dat o autenticitate și un farmec în plus acestei „ședințe" de muzică poloneză din epoca medievală, renascentistă și timpuriu-barocă. Succesul a fost excepțional. Dansurile lui Nikolaj din Cracovia s-au bucurat de o interpretare foarte animată. Ne referim la *Chorea, Cismărașul, Haiducească* ș.a., ale căror ritmuri variate și de mare vitalitate au fost excelent susținute. (Amintim că și la noi, Ludovic Baci a realizat interesante concerte similare cu instrumente vechi. Aceste concerte s-ar cere repetate).

În partea a doua a programului polonez și-a făcut apariția o cu totul altă formație : *Novi Singers* — care a executat muzică de jazz vocală. Am apreciat remarcabila capacitate a cîntăreților de a-și conduce instrumental vocile, în aranjamente realizate cu interesante și moderne aglomerații și dispersiuni sonore de bogată expresivitate. Cîntecele ritmice au fost excepțional redate. S-a distins cîntăreața Ewa Wanat, prin justețea intonației și căldura frazării — deși deseori „frazele" nu constau decît în silabe disparate — ceea ce face de altfel, modă. Prelucrările din Chopin, nu au trădat muzica marelui muzician. A fost o adevărată încîntare. Din păcate sistemul de amplificare excesiv, sala (mică) a Palatului și faptul că ne aflam chiar în primul rînd, ne-a ridicat o bună parte din plăcerea pe care ne-ar fi oferit-o, în alte împrejurări, această formație care și-a cucerit, la diverse Festivaluri de jazz, o reputație frumoasă.

Revista comediei americane

Biblioteca americană de pe lîngă Ambasada Statelor Unite la București desfășoară o susținută activitate artistică, prezentînd publicului, între altele, concerte, recitaluri, la care își dau concursul o seamă de interpreți vocali și instrumentali americani.

Recent un mic grup de cîntăreți a prezentat selecțiuni din unele spectacole muzicale de răsunet ca *Show-boat* cu muzica de Jerome Kern, *Oklahoma* muzica de Richard Rogers, *West Side Story* de Leonard Bernstein ; de asemenea ultra-modern-ul *Hair* ce poate fi socotit primul muzical „rock-and roll", spectacol de revistă într-un stil extrem de liber, (muzica de Galt MacDermot) precum și *Jesus Christ Superstar* a cărui premieră a avut loc anul trecut la New-York și care este un spectacol de operă „rock" cu muzica de Andrew Loyd Weber.

A vorbi despre interpreți — talente remarcabile — înseamnează a cita în primul rînd pe soprana Bonnie Schon. Ea nu este o simplă soprană dar și o actriță ale cărei însușiri scenice, a cărei ținută de o naturală eleganță au cucerit fără rezerve pe cei ce au urmărit-o. Ea a cîntat cu o voce limpede, egală, subtil nuanțată, rolurile feminine de prim plan din *musical*-urile menționate. A avut de asemenea o vie participare actoricească iar la rigoare a și dansat cu mult nerv și cu grație. Este o artistă polivalentă de o mare distincție, al cărei stil scenic a apărut deosebit de sobru și îngrijit.

Partenerul său în diferite duete a fost David Chaney, un tenor cu voce caldă, vibrantă, un actor de bogate resurse expresive și care s-a manifestat cu decență și bun gust. Cîntărețul Larry Fulles — voce ponderată și de indiscutabilă calitate — a împlinit totdeauna cu cîte o mică poantă de umor și rolul de prezentator al celor cîntate iar Ward Flemming nu a scăpat nici un prilej ca să și danseze, nu numai să cînte, ca unul ce trece printre cei mai reputați dansatori din America, afirmat ca atare atît pe Broadway cît și pe unele din scenele Londrei, Parisului, Vienei. Nu uităm contribuția de calitate (precizie în atac și discreție în acompaniament) a pianistului William Barkhimer. Este de făcut, cu acestea, observația pozitivă că programul a cuprins selecțiunile cele mai atrăgătoare din *musical*-urile amintite —

de unde o înlănțuire extrem de antrenantă a unor melodii și sketciuri de cel mai agreabil efect. A fost o trecere în revistă dintre cele mai plăcute a musicalului american contemporan, la un nivel superior de interpretare, demn de cele mai exigente scene lirice.

Spectacolul dat în trei seri consecutive la București apoi la Cluj și Timișoara s-a bucurat de un deosebit și legitim succes.

Muzică ușoară: Georgette Lemaire și Eddy Mitchell

Nu există mai mare „mîncător", de idoli, mai mare dărîmător de „monștri sacri", decît Parisul. Dar tocmai în aceasta constă și forța lui, vrem să spunem a publicului parizian, de a descoperi, din necesitate, noi și noi vedete, în toate domeniile artei și îndeosebi acela al interpreților de muzică ușoară.

Maurice Chevalier și Edith Piaf, Charles Aznavour ori Mireille Mathieu au plecat de la zero și au ajuns, datorită talentului și muncii lor, numele mari ale afișului parizian, mai mult decît atît, ale lumii. Am luat numai aceste exemple din generații diferite. Dar cîți rămîn în scenă, așa cum s-au menținut, cu succes, aceștia ? Mult mai puțini. Publicul îi devorează fără milă. Căci are nevoie mereu de altceva, de ceva nou, de noi apariții. Printre acești tineri interpreți parizieni de muzică ușoară, descoperiți în vremea din urmă, se numără Georgette Lemaire și Eddy Mitchell, desigur de secund plan, dar descoperiți și acceptați.

Ei au apărut, în trei seri consecutive, la Sala Palatului. Două genuri, de interpretare, diferite. Ambii, foarte tineri, au avut o existență dificilă dar au reușit să se facă ascultați, promovați. Georgette Lemaire este un temperament. A cîntat, acompaniată de soțul ei, pianistul Bob Sellers, completat de o mică formație românească : Alexandru Avramovici (chitară), Dan Dumitriu (chitară-bas) și Ion Cristinoiu (baterie), prezentînd cu multă ardoare, cu o voce tremolată și trenantă, în stil de foburg parizian, stilul Piaf, o seamă de cîntece ca *Toată lumea visează, Pe pămînt, Pe tine, într-adevăr, Aș vrea să te văd într-o zi, Erai frumoasă doamnă* etc. etc.

Relevăm dicțiunea sa cu totul excepțională, care constituie indiscutabil un atu de seamă. Cîntecele au avut însă, din păcate, o aceeași tentă de... vibrant sentimentalism, cu totul uniform, exceptînd finalul, *Această fericire* care a avut un caracter mai animat.

Eddy Mitchell, dimpotrivă. A venit cu o formație proprie de suflători, baterie, chitare, pian și a cîntat marea majoritate a cîntecelor în stil „rock". Fără a dispune de o voce deosebită și nici de o dicțiune prea clară — de altfel tot ce am auzit a fost majorat de microfonul de circumstanță — a făcut — mare antren în scenă. Am spune că este mai mult actor decît cîntăreț. E dirijor, mim, pe ici-colo dansator sau patinator, în stilul său. Am savurat unele cîntece ca *Ah Louise !* pentru precizia ritmică și viața ce le-a fost infuzată. Cîntărețul este un mare animator, puțin comic, care gesticulează necontenit, stimulîndu-și trompeții, trombonistul și saxofonistul — dacă mai era nevoie ! — dezvoltînd tot timpul o pantomimă amuzantă și dacă se poate spune originală. Dar ce vacarm — totul majorat — ca și cum nu ar fi fost de ajuns simpla demonstrație de forțe sonore de pe scenă — de stația de amplificare care a funcționat, ea însăși, la maximum decibelilor suportabili și mai ales... insuportabili.

Recitalul de chitară Massimo Gasbarroni

Chitara, devenită indispensabilă în orchestra de muzică ușoară actuală, îndeosebi de cînd a fost „electronizată", este un instrument vechi de secole. De origine orientală, importată de mauri în Spania, ea e citată în unele tratate vechi de muzică, încă de la 1300. Este un instrument tipic al Andaluziei unde e folosită îndeosebi la acompaniament. (La muzeul de instrumente muzicale al Conservatorului din Paris, am văzut chitara lui Paganini care, ca și Berlioz, o socotea un instrument de virtuozitate). În veacul nostru, o seamă de compozitori au luat-o în serioasă considerație datorită și celebrului Andrés Segovia, cel mai mare chitarist al lumii. Pentru el au scris piese anume, de Falla, Villa-Lobos, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Turina ș.a.

Am fost bucuroși să auzim unele din aceste bucăți, interpretate la Institutul de cultură italiană, de tînărul chitarist Massimo Gasbarroni, profesor la Cagliari (Sardinia).

Artist trăind fiecare sunet, pe care îl lăsa să vibreze ca o undă de reverberantă poezie, frazînd fără expansiuni tumultuoase ci dimpotrivă, reticent, dar cu o penetrantă căldură a sentimentului, Massimo Gasbarroni ne-a redat, între altele *Capriccio diabolico*, scris de Castelnuovo-Tedesco în memoria lui Paganini. Capriciul nu a avut nimic... diavolesc, fiind mai de grabă un omagiu adus virtuozității celebrului genovez al arcușului : o serie de variații pe diverse teme, scrise cu o înaltă bravură. Sentimentul intens liric care îl animă pe Massimo Gasbarroni aveam să-l aflăm în *Preludiu* și *Studiu* de Heitor Villa-Lobos, în fantasia *Sevillana* de Joaquin Turina, dar mai ales în cunoscuta malagueña *Asturias* de Albeniz. Dispunînd de o desăvîrșită tehnică a instrumentului, interpretul a prezentat melodiile spaniole nu numai cu insistentul și obsedantul lor colorit popular, dar și cu acel caracter, uneori, de confidență, pe care o sală mai mare credem că l-ar fi înlăturat, spulberîndu-l. Totul depănat în surdină, a avut un caracter profund evocator.

Clasicizant, subtil, Gasbarroni ne-a redat și o muzică cu totul necunoscută, de o suavă melodicitate, aceea a unor maeștri din veacurile trecute ca de

pildă Ludovico Roncalli a cărui *Passacaglia* am aflat-o nu numai încadrată în canoanele variaționale specifice, dar și animată de un sentiment de fond, precum și Ferdinando Sor (secolul XVII—XVIII) care într-o serie de variații pe o cunoscută arie franțuzească i-a prilejuit interpretului o demonstrație de reală virtuozitate. Ne-a oferit, de asemenea o muzică pătrunsă de sentiment, cu caracter pe alocuri elegiac, în *Laudi* scrise pe străvechi și melodioase teme culese și armonizate de Mira Pratesi.

Recitalul Gasbarroni ne-a dovedit, odată mai mult, că chitara poate sluji nu numai la ostinate și obsesive acompaniamente ritmice — ne referim la locul ce îi e asigurat în unele orchestrații de muzică ușoară — dar și la redarea unor piese de elevată factură artistică.

J. — V. PANDELESCU

„Golden Gate Quartet"

Plăcerea ascultării pe viu, în sala de concert a unui interpret de valoare sau a unei formații renumite, participarea efectivă la actul creației care se oficiază spontan sub ochii noștri nu ar putea fi niciodată egalată de audiția pe disc sau pe bandă de magnetofon. Cu atît mai mult un concert bun de jazz, e dătător de satisfacții, mai ales că acești buni muzicieni sînt relativ puțini și de obicei, cunoscuți doar prin imprimări. Formația vocală, „Golden Gate Quartet" se înscrie într-o orbită mai tradițională a jazz-ului. Ne farmecă intonația expresivă, policromia nuanțelor, contrastele bine detașate și totuși sobre între mișcări dinamice și lente, dar mai ales remarcabilul simț al ritmului sincopat. Au înregistrat discuri la casele *Columbia, Records, RCA Victor, Mercury Records, Pathé-Marconi, EMI International, Sid, etc.* Au susținut cu succes turnee în Franța, Belgia, R. F. Germania, Elveția, Grecia, Austria, Anglia, Norvegia, Olanda, Africa, Asia.

I-am ascultat cu mare plăcere în cadrul concertului susținut la Sala Palatului. Chiar dacă repertoriul nu avea multe piese noi, el a reeditat adevăratele succese ale acestei formații, mai apropiate de tonul confesional, deoarece pînă și exuberanța lor avea o oarecare reținere. Piese cum sînt : *Uneori mă simt copil orfan, Unde voi fi oare cînd va suna goarna, Mammy blue, Macky Sis, Saint Louis blues, Mi-a rămas inima la San Francisco,* au fost viu aplaudate. Ținem să expunem părerea după care jazz-ul este simțit cu adevărat, în sensul autenticității, de artiștii de culoare. Pianistul Davy Revel din Franța ne-a apărut mult prea dulceag, a apelat în prea mare măsură la armonii mai adecvate chansonetei franceze, cu acorduri de nonă și de septimă mare, senzuale, omițînd parcă în mod voit politonalitatea, disonanțele nerezolvate și chiar dubiile tonale atît de caracteristice la Gershwin sau în zilele noastre, la Duke Ellington. Totodată doi admirabili muzicieni, Ion Cristinoiu — baterie și Dan Dumitriu — chitară bas, au trebuit să se acomodeze acestei viziuni încît participarea instrumentală era mai apropiată de recitalul unui Charles Aznavour — de pildă ! Dincolo de aceste rezerve, cvartetul respectiv ne-a fermecat, reliefînd marea diversitate a unei arte viguroase cu mijloace de expresie bogate și originale.

DOINA MOGA

Raportul muzică—public

Este foarte clar pentru fiecare dintre noi că nu putem concepe o stagiune fără complexul de manifestări care să se desfășoare paralel cu activitățile curente, nu putem concepe o stagiune de concerte și spectacole fără a integra în structurile ei o lungă serie de manifestări educativ muzicale care încep de la concertele-lecții și dialoguri ale artelor pînă la simpozioane muzicale și conferințe-audiții.

Adevărul este cunoscut de fiecare dintre instituțiile muzicale dar inexplicabile inerții duc la formule de o crasă banalitate, la compromisuri, la programe șablonarde care nu pot duce decît la demonetizarea acestor manifestări, la organizarea unei reale să zicem așa „sucombări" în lanț...

Se mai nasc ici colo, diverse inițiative (remarcabile mi se par încercările din ultimul timp ale Filarmonicii bucureștene de a găsi noi modalități de prezentare a concertelor lecții pentru elevi !), se mai încearcă minime restructurări tematice, dar nimeni nu a găsit încă formulele capabile să revitalizeze genul, *pentru că o asemenea formulă nu poate fi decît rodul căutărilor unei echipe de specialiști în popularizarea muzicii care să depășească grupul de colaboratori ai unei instituții sau alta, pentru că o asemenea revitalizare, o asemenea nouă formulă de manifestare educativ-muzicală, nu poate să nu țină seama de o experiență de unică ținută care s-a constituit de multă vreme pentru fiecare iubitor de muzică într-o performanță, într-un model, de la care trebuie să pornească orice dimensionare a activității educativ-artistice ; concertele lecții ale lui Leonard Bernstein.*

Sondaje... secrete.

Raportul muzică-public... un raport definitoriu pentru evoluția vieții muzicale. În urmă cu un an sub auspiciile Institutului de Istorie a Artei, a avut loc și o amplă consfătuire pe tema acestei relații, cu concluzii practice de mare preț, (care în paranteză fie spus au rămas ineficiente, nefiind date publicității).

Fiecare instituție muzicală este din ce în ce mai interesată în studierea „dorințelor" publicului, în organizarea activității lor pe baza unor criterii care să respecte cerințele publicului... Și una dintre cele mai remarcabile inițiative în acest sens a fost sondajul de opinii (primul se pare din istoria vieții noastre muzicale, în orice caz un prim act științific de investigare „sociologico-muzicală) realizat de Filarmonica „George Enescu" la sfîrșitul stagiunii trecute.

Printr-un lung chestionar, Filarmonica a încercat să investigheze părerile iubitorilor lor de artă asupra programelor sale, structurii concertelor care au avut loc în ultimele stagiuni, cu privire la dirijori și soliștii programați în manifestările de la Ateneu.

Sondajul a avut un larg ecou și Filarmonica a devenit astfel posesoarea unui test sociologic de maximă importanță pentru viața noastră muzicală.

Din păcate, lucrurile s-au oprit la jumătate şi rezultatele acestui sondaj nu au fost date publicităţii. Un sondaj sociologic — muzical, o iniţiativă de asemenea amploare şi de o asemenea rezonanţă, nu poate fi doar o acţiune necesară completării unui raport de activitate, ci un act de cercetare ştiinţifică cu imediate consecinţe practice, un act de cercetare care trebuie să servească înainte de toate la definirea conceptului unor stagiuni muzicale...

Inconsistenţe educative.

După cum se ştie, la mijlocul lunii decembrie a avut loc la Conservatorul bucureştean o sesiune ştiinţifică jubiliară în care au fost prezentate sub genericul *Muzica românească şi contemporaneitatea* peste 50 de comunicări care au reuşit să supună dezbaterii publice o largă gamă de teme demonstrînd roadele unor temeinice investigaţii în cele mai diverse zone ale cercetării muzicale.

Sinteză a preocupărilor muzicologice, sesiunea a demonstrat cred în acelaşi timp deficienţele noastre într-un compartiment esenţial la ora actuală pentru cultura noastră muzicală, pentru valorile educative ale vieţii noastre artistice.

Dincolo de acele cîteva comunicări (de altfel puţine la număr) care au ridicat la nivelul unor interesante generalizări cîteva dintre realizările pe frontul popularizării muzicii, prin mijloacele radioteleviziunii, locul problemelor educativ muzicale au fost palid reflectate în „sumarul sesiunii" şi indiscutabil că aceste inconsistenţe (şi una dintre cele mai inconsistente comunicări a fost aceea a prof. Al Trifu intitulată „Pedagogia şi învăţămîntul muzical superior contemporan") se datoreşte înainte de toate lipsei unor asemenea teme din cîmpul cercetării noastre muzicologice, estetice, sociologice.

Problema adoptării ultimelor cuceriri ale pedagogiei muzicale în procesul educaţiei elevilor şi studenţilor din şcolile de artă, problema readaptării programului de educaţie muzicală în şcoala de cultură generală la nivelul actualelor cerinţe educative, problema găsirii de către instituţiile muzicale a unor formule educativ-muzicale, atractive şi de ţinută ştiinţifică, pedagogică — iată teme de maximă eficienţă care trebuiau să-şi ocupe locul potrivit pe frontul cercetării muzicale.

Critica şi dublele ipostaze...

Pentru oricare dintre acei care şi-ar propune să urmărească cronicile din păcate destul de puţine ce apar în legătură cu principalele momente ale vieţii muzicale este clar că zonele criticii sînt uneori teatrul unor erori dintre cele mai reprobabile. Subiectivismul împins în unele cazuri dincolo de limitele admise, sau alteori, o alarmantă lipsă de profesionalitate, slăbesc vizibil forţa educativă şi prestigiul pe care o asemenea activitate este datoare să şi le *păstreze* cu rigoare.

Nu este cazul să insistăm şi ne propunem pentru un număr viitor o largă anchetă capabilă să dezbată cîteva dintre problemele actuale ale criticii muzicale: ridicarea coeficientului ei de profesionalitate, de ţinută publicistică, de eficienţă, de credit, în faţa melomanilor şi profesioniştilor.

IOSIF SAVA

Din ţară

Cluj: Concert festiv Marţian Negrea

Aniversarea a 80 de ani de la naşterea lui Marţian Negrea a prilejuit diferite manifestări omagiale, dintre care nu putea să lipsească aportul Clujului, oraş de reşedinţă al compozitorului, vreme de două decenii, ca profesor la Conservatorul din localitate. Iniţiativa a luat-o Liceul de muzică, organizînd un concert festiv dedicat în întregime creaţiei camerale şi corale a maestrului. Din dorinţa de a antrena în jurul acestei acţiuni un număr cît mai mare de interpreţi, direcţiunea Liceului a inclus în program reprezentanţi ai majorităţii claselor, de la copii aflaţi abia la începutul „carierei" lor de şcolari şi pînă la elevii ajunşi în pragul absolvenţei.

Începutul l-au făcut grupurile de elevi ai claselor a II-a, a III-a şi a IV-a, prezentînd — sub conducerea profesoarei Maria Weiss — cîteva piese din ciclul *Blăniţă albă cel viteaz*, în care recitările alternează cu părţi cîntate pe o singură voce, iar apoi cîntecele *Melc, melc, codobelc, Sădirea pomilor*, şi *Românie, te salut.* În continuare, la pianul aşezat pe podiumul sălii s-au perindat şase elevi din clasele a VII-a, a VIII-a şi a IX-a, pentru a interpreta, pe rînd, cîte una din cele şase părţi ale suitei *Impresii de la ţară op. 7.* Apreciind aportul tuturor micilor interpreţi, se cuvine totuşi să scoatem în evidenţă pe Mihai Simona şi Ciuban Lucia — ambele din clasa a VIII-a — pentru siguranţa cîntului lor. A urmat apoi primul reprezentant al elevilor „mari", Lazăr Ilie din clasa a XI-a, solist în *Suita pentru clarinet şi pian op. 27.* Acompaniat la pian de profesorul Fuchs Francisc, tînărul clarinetist a vădit reale însuşiri de sensibilitate, demonstrate pe parcursul unei interpretări bogat nuanţate.

Partea a doua a programului s-a deschis cu piesa *Albumblatt pentru vioară şi pian,* prezentată cu multă căldură şi sinceritate de cuplul format din elevii Guttman Zoltán din clasa a XI-a la vioară şi Körmőczky Adela din clasa a X-a la pian. Pe estrada de concert au urcat apoi, pe rînd, două harpiste Babcsak Ildikó din clasa a IX-a şi Cristea Liliana din clasa a XII-a, interpretînd — mai ales cea de-a doua, cu o remarcabilă uşurinţă tehnică, trei din cele *Patru piese pentru harpă op. 16.* O deosebită impresie a produs, în continuare, eleva Florea Luminiţa din clasa a XII-a în *Sonatina pentru pian op. 8,* pe care a parcurs-o cu un evident temperament solistic şi cu o strălucire pianistică de mare virtuozitate. În încheiere, şi-a făcut apariţia Corul de fete al Liceului, o formaţie care şi-a cîştigat de multă vreme o unanimă apreciere sub conducerea eminentului muzician Mihai Guttman. Din nou, formaţia s-a impus prin omogenitatea deplină a compartimentelor şi mai ales prin marea siguranţă a atacului şi expresivitate a cîntului, în *Doină şi dans din Oaş,* culese şi armonizate cu măiestrie de compozitorul sărbătorit.

În ansamblu, concertul a dovedit aplicația cu care întregul colectiv de interpreți s-a pregătit pentru omagierea lui Marțian Negrea și — dincolo de aceasta — seriozitatea care prezidează întreaga activitate didactică a Liceului de muzică din Cluj. Însăși inițiativa de a organiza un asemenea concert festiv, dedicat compozitorului octogenar de ziua nașterii sale — 29 ianuarie — și modul în care această inițiativă a fost dusă la bun sfîrșit constituie o dovadă elocventă a stilului de muncă practicat în învățămîntul muzical clujean.

E. E.

Muzica la Brașov

Ianuarie. Un debut dirijoral la Filarmonica „Gh. Dima" este dintru început de subliniat în această cronică. Extrem de concludent în bine, el a aparținut tînărului muzician Aurel Niculescu și a cumulat pe lîngă un mare succes pur personal și polarizarea sufragiilor de emoționantă simpatie a ascultătorilor brașoveni care pînă acum zece ani aplaudau la același pupitru pe tatăl artistului, Dinu Niculescu, educator și animator de trainică amintire al orchestrei.

La Aurel Niculescu posesia realmente adîncitoare a partițiunilor este unită unei facultăți naturale de a o repercuta cu rară forță de expansiune și intensă simțire în plinul vocilor instrumentale.

Concertul pe care l-a condus la 15 ianuarie a fost deschis cu *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, muzică însorită și înviorătoare prin ecourile tonice ale gîndului ce-a dictat-o, atît de bine pătruns în sunet încît orice tentație la efecte de suprafață, din cele ce dau tîrcoale în jurul atîtor autori, s-au retras rușinate din fața compozitorului. Lucrarea îl zugrăvește în plină lumină, și îl reprezintă antologic, rămînînd și un fericit moment al creației noastre contemporane prin fond, ton de comunicare și pastelate învăluiri în specific românesc, necăutate, neconvenționale, răsărite odată cu muzica însăși. Toate acestea s-au făcut de îndată resimțite sub înrîurirea lui Aurel Niculescu aducătoare spontan de strînsă aderență la cuprinsul și caracterul Preludiului. Cu intuiția colectivă a bunelor grupări, Filarmonica Brașovului a răspuns cu elan și justețe tuturor îndemnurilor pornite de la pupitru înfățișînd cald și sugestiv compoziția.

În continuare, violonistul Ion Voicu, cu încercată virtuozitate, a desfășurat după voie prezentarea de bravură a *Concertului* de Ceaikovski, în toată fuziunea dorită cu orchestra, pînă la gradul de a face de prisos orice privire de coordonare între concertist și șef de orchestră, înțelegerea lor decurgînd de la sine, neîntrerupt.

Simfonia a IV-a de Brahms, dacă mai era necesar un plus de convingere asupra resurselor de rară valoare ale tînărului dirijor Aurel Niculescu, ni l-a oferit din plin.

Concertul următor a revenit lui Ilarion Ionescu-Galați a cărui baghetă suplu și degajat mînuită, gradînd sau topind intensitățile, imprimînd accentele deslușit și rapid și în multă muzicalitate, sugerînd cu variate mijloace sensul fluxului polifonic, a regăsit *Divertismentului pentru coarde, flaut, clarinet și baterie* de Achim Stoia armoniozitatea de ritm, colorit, contur melodic, ce le-a încredințat autorul, în sensul firesc și calitativ al intitulării adoptate.

Aportul solistic a aparținut unei foarte tinere pianiste, Dana Protopopescu, în *Concertul în mi* de Chopin. Pe planuri sonore delicate dar în nuanțe proporționate cu gust și siguranță instrumentală, versiunea chopiniană a Danei Protopopescu a fost de o prospețime specială de conturaj și de un discret lirism elegiac și a pus în foarte favorabilă lumină dotarea și pregătirea tinerei artiste.

În încheiere, simfonia *„Din lumea nouă"* a lui Dvorak a readus la evidență odată cu unanim recunoscutele resurse de interpret dirijoral ale muzicianului I. Ionescu-Galați, valoarea și capacitatea de a-i răspunde integral a orchestrei „Gh. Dima".

Concertul simfonic al sfîrșitului de lună a făcut cunoscută la Brașov, *Simfonietta pentru două orchestre de coarde* a compozitorului polonez Kazimierz Serocki. Se poate afirma că mijloacele celor două orchestre, strict necesare intențiilor sale de exprimare, au fost acut solicitate de compozitor și folosite îndrăzneț, savant și original. Cînd constructiv, cînd conflictual, cînd în accentuate replici volante, cînd îmbinîndu-și articulările spre a crea atmosfera unor sinuozități melodice înclinînd spre gravă și sumbră meditare, simfonietta este în general țesută din aprige și agitate frînturi, mărturisind un impresionant complex psihic și făcînd ca diminutivul intitulării să rămînă acaptabil mai ales pe considerent dimensional. Accentele aprige și efervescența începutului, este urmată de un intermediu, contrastant în aparență, de o ambianță lirică accentuată, care divulgă un suflu de poezie, după impresia mea, răspunsul interiorizat al ciocnirilor precedente și o perspectivă din care autorul poate fi mai bine înțeles, în întreaga lucrare.

Variațiile de Cesar Franck au purtat apoi totul pe alte tărîmuri. Printr-o muzicalitate sensibilă și penetrantă, o stăpînire instrumentală certă, limpede și de cizelat simț al valorilor sonore supuse unei inteligențe stilistice consecvente, pianista Gabriela Popescu a putut învinge cu succes cert dificultățile de ordin atît de variat și de exigent al acestei capodopere a muzicii franceze. Rechemările insistente ale publicului fac dorit un recital al înzestratei pianiste, care a acordat două bis-uri : un foarte bun Scarlatti și un Albeniz fin colorat și caracterizat.

Concertul s-a încheiat cu o interpretare simfonică a *Tablourilor dintr-o expoziție,* genial imaginată instrumentarea lor în muzică de Mussorgski și excepțional orchestrate de Maurice Ravel.

Întreaga seară cît și partea de succes de mari proporții ale acestui impresionant final simfonic, a semnat un mare concert al dirijorului I. Ionescu-Galați și al Filarmonicii „Gh. Dima" care a fost silită să repete în bis sfîrșitul impunătoarei lucrări, în aclamațiile publicului pentru dirijor și orchestră.

ROMEO ALEXANDRESCU

În atenția organizatorilor de manifestări muzicale

Ce este dreptul de autor și ce acte normative îl protejează

Încă în Legea asupra „Proprietății Literare și Artistice" din 28 iunie 1923 se prevedea ocrotirea drepturilor autorilor asupra creațiilor lor artistice și intelectuale.

Dreptul de autor a devenit un instrument juridic necesar apărării și remunerării operelor de creație artistică și științifică, în toate țările din lume.

În zilele noastre, apărarea dreptului de autor este o preocupare importantă în toate țările — pe de o parte prin legi specifice statului respectiv, iar pe de altă parte prin aderarea la diferite Convenții internaționale.

Țara noastră, în temeiul Convenției de la Berna, precum și a dreptului său pozitiv, garantează protecția muncii de creație atît pentru autorii români cît și pentru cei străini (fără cetățenia română).

Sistemul juridic de apărare a dreptului de autor, în anii puterii populare, a fost perfecționat continuu astfel că, în prezent, există un complex eficient de norme care să asigure baza materială de existență și dezvoltare a creației artistice și literare.

Ca reglementări de bază menționăm: Decretul 321/1956 care stabilește principiile dreptului de autor și incriminează infracțiunea de plagiat; H.C.M. 632/1957 privind normele de remunerare, stabilirea tarifelor și a modalităților de plată; H.C.M. 768/1972 transmisă cu dispoziția 452/1972 a C.C.E.S. privind majorarea tarifelor de remunerare a autorilor. Enumerarea trebuie completată cu multitudinea de instrucțiuni și dispoziții, cu putere de lege, emise de forurile competente de stat, împuternicite expres de lege în acest scop.

În temeiul acestor acte normative, orice organizare de spectacole, concerte, petreceri cu muzică sau orice execuție muzicală făcută cu scop lucrativ, impune obligația plății dreptului de autor pentru lucrările executate. Se menționează că plata dreptului de autor se face anticipat la manifestările cu muzică organizate de particulari și că nu este condiționată de realizarea vreunui beneficiu.

Instituțiile culturale și artistice organizatoare de spectacole sau alte manifestări cu muzică vor onora dreptul de autor conform prevederilor legislației în vigoare.

În conformitate cu art. 81 din H.C.M. 632/1957, plata drepturilor de autor de către organizatori se face prin Uniunea Compozitorilor, care are înființate și inspectorate teritoriale, cu cont la banca de stat locală.

O dată cu plata dreptului de autor, organizatorii de petreceri sînt obligați să predea reprezentanților Uniunii Compozitorilor sau să expedieze prin poștă și „Programul operelor muzicale" executate. Este foarte important de știut că Uniunea Compozitorilor repartizează drepturile de autor încasate, autorilor ale căror lucrări muzicale au fost executate și acest lucru se poate stabili în baza programelor.

Aceste programe sînt documente oficiale, care consemnează numele autorului, titlul, data și locul execuției operei muzicale, durata, numele textierului, etc. date necesare pentru a se face calculul repartiției.

Repartiția sumei cuvenită autorului, din remunerația brută încasată pentru creația sa, se face după prelevarea cotelor cuvenite Uniunii, pentru cheltuielile sale și după deducerea impozitului cuvenit statului.

Se atrage atenția în mod special acelor instituții care achită, contrar prevederilor legale, drepturile de autor direct autorilor și nu prin Uniune, că se expun unor contravenții pentru încălcarea H.C.M. 545/1970 privitor la plata impozitului cumulativ.

De asemenea, în felul acesta, Uniunea Compozitorilor este frustată de cotele legale ce i se cuvin din aceste drepturi pentru susținerea sarcinilor de stat pe care le are de îndeplinit: plata pensiilor, susținerea activității de propagandă în domeniul creației muzicale, susținerea tiparului muzical, și diferite premii de creație și interpretare acordate interpreților și echipelor de amatori, etc.

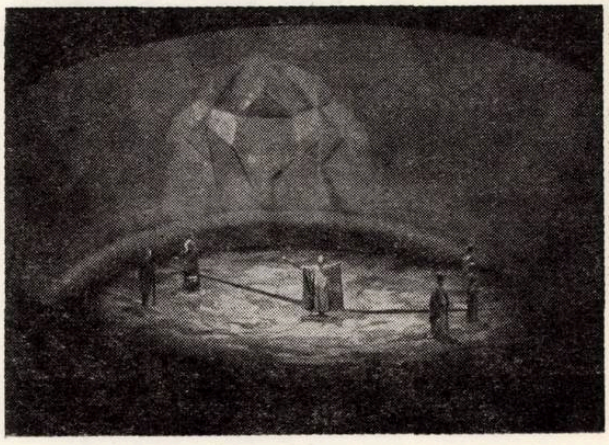
Întrucît Uniunea Compozitorilor, pentru întreaga sa activitate și realizarea tuturor sarcinilor sale, nu primește de la bugetul statului nici un fel de subvenție, încă din 1958 funcționînd pe principiul autofinanțării, este de la sine înțeles că orice refuz sau întîrziere de plată duce la frînarea activității ei și la neplata drepturilor de autor cuvenite creatorilor, drepturi care prin legislația în vigoare sînt asimilate salariilor.

De aceea, toți cei ce folosesc operele muzicale în scop lucrativ, au obligația legală și moral-socială, de a respecta dreptul de autor.

În aplicarea legislației dreptului de autor, Uniunea Compozitorilor primește un sprijin prețios din partea organelor de stat competente — Consilii Populare Județene și Comunale — chemate să vegheze la aplicarea întregii legislații. De asemenea majoritatea populației de la sate și orașe cunoaște și se achită de obligațiile ce îi revin față de creatorii de muzică.

IULIU SIMIONESCU

Festivalul Wagner de la Bayreuth



Reingold : Final

Între festivaluri, *Wagner — Festspiele* de la Bayreuth are o distinctă personalitate, o strălucire cu totul deosebită. Este cinstită opera lui Wagner. O lună, în timpul verii sînt adunaţi în micul orăşel de lîngă Nürenberg, cei mai mari cîntăreţi — specialişti în muzica lui Wagner, cei mai buni instrumentişti. Totul respiră prin povestea lui Tannhäuser sau a lui Lohengrin, a Walkiriei, sau a lui Parsifal. În fiecare vară, 34 de seri se cîntă Wagner şi pare că celelalte zile ale anului aşteaptă această grandioasă manifestare. Se ştie de un singur mare compozitor : Wagner. De operele unui singur compozitor : ale lui Wagner. Bayreuth-ul, oraşul lui Wagner, cinsteşte marele artist. Străzile se numesc : Richard Wagner, Cosima Wagner, Lohengrin, Siegfried,... toate drumurile duc spre teatrul lui Wagner : *Festspielhaus*. Marii iubitori ai muzicii lui Wagner trec peste oceane, peste ţări şi vin la Bayreuth să asculte muzica lui. *Wagner-Festspiele* este un festival de mare ţinută şi totul, de la sunetele alămurilor ce anunţă începerea actelor şi pînă la jocul luminilor îţi impune respect.

Brahms spunea că dacă Bayreuth-ul ar fi fost în Franţa, ar fi fost imposibil să se cînte cu atîta dăruire Wagner. Ceaikovski a părăsit Bayreuth-ul cu convingerea că „manifestarea Wagner" nu este doar grandioasă ci o etapă esenţială în istoria artei. Să ne aducem aminte şi de cuvintele lui Liszt care găsea acest oraş ca un „munte magnetic" de o forţă atractivă magică. Schönberg nu vedea posibilă executarea muzicii lui Wagner oricum şi în orice condiţii. Astfel înţelegea rolul Bayreuth-ului, unde într-o atmosferă cu totul specială, se sublinia valoarea indiscutabilă a acestei muzici.

Au trecut cîteva luni de cînd ultimele acorduri ale *Lohengrin-ului* au anunţat finalul festivalului *Bayreuth '72*. Cei care am fost acolo la cîteva reprezentaţii, la cîteva spectacole, ne-am grăbit, întorcîndu-ne acasă, să povestim ce-am văzut, colegilor muzicieni, colegilor ziarişti, să facem obiectul discuţiilor noastre din montările *Tannhäuser*-ului sau ale *Tetralogiei*. De curînd, la posturile noastre de radio au început să se transmită imprimările Festivalului *Bayreuth '72*. Ecourile de la Wagner Festival nu s-au stins în toamnă. Se vor înlocui doar cînd alămurile vor anunţa deschiderea noii ediţii.

Fără îndoială, cea mai puternică impresie îţi rămîne după vizionarea *Tetralogiei*. Wolfgang Wagner, realizînd regia, şi-a gîndit magistral monumentalitatea lucrării, plină de simbolurile poveştilor Nibelungilor. Evoluţia istoriei eroilor este o traiectorie proiectată pe fundal de legendă, scrisă însă într-un limbaj cît se poate de modern. Elementele decorului sînt aceleaşi în cele patru opere. De fapt, cînd cortina se deschide prima oară, îţi este foarte greu să-ţi dai seama de dimensiunile cadrului, de poziţia elementelor. Cortina se deschide parţial, sugerînd o formă de scoică. O platformă circulară, concavă, puţin înclinată, face ca imaginea să frapeze. Acesta este cadrul. Simplu, nemaipomenit de simplu. Urmează jocul de lumini, de culori, acea fantastică simfonie Kandinskiană care uluieşte. Aurul Rinului

Wanderer : Theo Adam

este un bloc de lumini la care intuiești reflexiile nefaste ; cerul de plumb apare prevestitor, cînd fiicele Rinului își dau seama de dispariția lui ; culorile închise, de grotă, efectele de lumini, momentul apariției lui Wotan... Wolfgang Wagner lasă muzica să curgă fără să o stînjenească cu efecte-șoc. Urmărești în liniște, savurezi modelările infinite ale melodiilor, simți cum cresc „motivul Nibelungilor", ritmurile „valurilor Rinului", „simbolul zămislirii", cum clocotește „blestemul lui Alberich"...

Am spus că la Bayreuth sînt invitați cei mai mari cîntăreți ai lumii, care știu și pot să cînte Wagner cu adevărat. Așa l-am putut asculta pe celebrul Theo Adam — un neuitat Wotan, pe Hermin Esser, pe Catarina Ligendza — o excelentă Brünhilde, pe Jean Cox — în Siegfried, pe cîntăreața japoneză Yoko Kawahera în Waldvogel, pe Franz Mazura, Anna Reynolds, Gustav Neidlinger. Scenografia simplă de o sugestie formidabilă — cîteva elemente, jocuri de lumini, platforme înclinate — concepția regizorală sobră, urmărind jocul personajelor, cu mișcări firești, neforțate, se îngemănau, se împleteau uluitor. Să-l privim pe Theo Adam în Wanderer și vom aprecia machiajul ! Să privim o scenă din actul III din *Siegfried* și să apreciem simplitatea costumelor ! Dar înainte de toate aș releva marea calitate a interpretării ! Sub bagheta lui Horst Stein, *Tetralogia* a sunat uluitor ; aproape patru ore, în fiecare după amiază, mii de spectatori ascultau uluiți această muzică. Și soliștii și orchestra erau de cea mai înaltă clasă. De fapt, cînd ești pentru întîia oară în teatrul lui Wagner de la Bayreuth, perfecțiunea acusticii, perfecțiunea sunetului îți dau senzația unei imprimări excelente. Patru seri la rînd, eroii legendelor scandinave, poveștile din fortăreața Nibelungilor au încîntat. Aș aminti cum suna vestita *Cavalcada Walkiriei*, celebrul *Rămas bun* al lui Wotan, sau *incantația focului* din *Walkiria*... Mi-au rămas în memorie scenele de exuberanță tinerească ale lui Siegfried sau visul lui Siegfried în pădure, sau deșteptarea Brünnhildei. *Amurgul zeilor* a cuprins de la început, de cînd Nornele — Parcele Nordului au depănat povestea lui Wotan ; cît de nuanțat era cîntul Brünhildei despre „Siegfried erou neîntinat" ; cît de dramatică era pieirea Walhallei !

Sub bagheta lui Horst Stein, cu celebrii soliști pe care i-am amintit, cîntăreți de talia lui Theo Adam, Jean Cox ... *Tetralogia*, vasta simfonie wagneriană nu putea să nu fie înțeleasă. Este foarte complicat, este greu de povestit fiecare scenă. Dar muzica era clară. Au fost clare „motivele Rinului", Walhallei... a Sieglindei, a lui Siegfried, „al dragostei lui Siegmund"... „al furtunei" „ al focului", al lui „Wotan călătorul"... Mă gîndesc că *Tetralogia* a fost reprezentată pentru întîia oară cu 96 de ani în urmă, în teatrul lui Wagner de la Bayreuth. Spectatorul de astăzi, grăbit, presat de timp, a avut pentru muzica lui Wagner tot respectul. Aproape 200 de minute, în fiecare zi, erau închinate, fără rezervă, creației acestui muzician-poet.

Un fundal argintiu cu un tron împărătesc sobru cu 13 scări care urcau spre el... Mistersingerii erau la fel îmbrăcați. Benzi de drapele, discret colorate, invitau la marea întrecere. *Tannhäuser* — montare a ediției '72 în regia lui Götz Friedrich, coregrafia lui John Neumeier, scenografia lui Jürgen Rose, sub bagheta lui Erich Leinsdorf a stîrnit multe controverse. După cum scria un ziar vest-german, a fost primul scandal din istoria festivalului „Richard Wagner". O mare parte a publicului a manifestat împotriva regizorului de la Opera Comică din Berlin, împotriva concepției lui regizorale ca discipol al lui Felsenstein. În scena din final masele populare nu aveau costume istorice ci haine simple de muncitori. În cunoscuta scenă a întrecerii cîntăreților de la Wartburg o trupă de soldați l-au întîmpinat pe Tannhäuser, îmbrăcați în mantii lungi, negre, cu centiroane și cu un fel de coif pe cap. Montarea

îndrăzneață a regizorului berlinez a fost cea mai discutată reprezentație a unui spectacol wagnerian. Fluierături și aplauze, tropote și chemări la rampă... Hugh Beresford — în rolul lui Tannhäuser — nu a plăcut ; părea prea rigid, prea închistat. În schimb, Gwyneth Jones în rolul Elisabethei, Bernd Weikl — în rolul lui Wolfran von Eschenbach, Hans Sotin — Hermann și în special dirijorul, Erich Leinsdorf — au fost cu adevărat sărbătoriți.

După îndrăznețul, curajosul *Tannhäuser*, *Parsifal* a fost ca o undă de liniște, de împăcare. Era știut din edițiile precedente. James King, Thomas Stewart, Karl Ridderbusch, nu s-au dezmințit, au cîntat fantastic sub bagheta lui Eugen Joachim. Muzica lui Wagner — solemnă, lentă, învăluită în mister — s-a desfășurat molcom, istorisind povestea legată de cetatea Graalului.

S-ar putea ca generațiile tinere de ascultători să nu savureze îndeajuns această muzică. Să nu o înțeleagă. S-ar putea ca răbdarea să le fie de multe ori pusă la încercare ! O idee ingenioasă a organizatorilor marelui festival a fost ca în același timp cu *Wagner Festspiele* să programeze la Bayreuth „Întîlnirea internațională a Festivalului destinat tineretului". O orchestră formată din polonezi, englezi, români, suedezi, unguri, americani... cîntăreți din Londra, Innsbruck, Bayreuth, München, Vancouver, Budapesta... au organizat săptămînal concerte de muzică de cameră, concerte simfonice. Centrul atractiv a fost reprezentarea operei comice, *Dragostea interzisă* a lui Wagner, acea glumă foarte apropiată ca limbaj de opera italiană. Ritmul ardent, tinerețea muzicii, degajarea interpreților, istețimea scenografiei (o farsă pentru celebrele „Madona sixtină", „Femeia cu gîsca") au oferit un spectacol suculent, de mare vervă. *Așadar, tineri muzicieni din toată lumea se adună la Bayreuth și fac muzică, muzică bună, cunosc în același timp arta maestrului Wagner. Trebuie să amintesc doar cîteva nume de mare prestigiu ca : Wieland Wagner, Herbert Barth, Mrs Barth. — organizatori excelenți, conducători artistici remarcabili care dirijează abil manifestările.*

Ascultăm la radio, în aceste luni, în fiecare săptămînă imprimări de la *Bayreuth — Festival*. Ascultăm *Tannhäuser* și *Parsifal* și *Lohengrin*. Ecourile nu s-au stins. Despre un mare festival se vorbește tot timpul. Păstrezi în memorie, tu spectator, cele mai vii impresii.

SMARANDA OȚEANU

Corul „Madrigal" la Bruxelles

În cadrul zilelor culturii românești, desfășurate în modernul „Passage 44" — palatul complex al manifestărilor artistice din Bruxelles — corul „Madrigal", condus de Marin Constantin, a susținut două concerte care s-au bucurat de un strălucit succes.

Sub titlul „O perfecțiune de vis" ziarul *Le Soir* scrie, între altele : „Ne-am dori ca vorbele să fie înaripate pentru a ne referi la „Madrigal", venit la Bruxelles în cadrul zilelor culturii românești. Eleganță rară, finețe excepțională și incomparabilă fluiditate — aceste expresii apar prea palide cînd vrem să exprimăm perfecțiunea de vis, realizată de acest ansamblu care cîntă *a cappella*, fără îndoială una din formațiile de-a dreptul uluitoare ale Europei...

...Evantaiul repertoriului său (renascentist și românesc) a fost mai mult decît elocvent pentru a măsura întinderea și diversitatea, bogăția nuanțelor de care este capabil corul...

Superbe și sensibile, vocile madrigaliștilor români, cizelate admirabil de Marin Constantin, formează un singur tot, care învinge cu ușurință orice dificultate de interpretare.

Dacă există o țară în care muzica atinge culmile perfecțiunii, această țară este România..."

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

La musique psaltique roumaine aux XVII-e et XVIII-e siècles*)

Avant d'aborder ce sujet, et pour en rendre l'exposé plus accessible, une brève rétrospective nous semble nécessaire.

L'évangélisation au IV-e siècle, de la population, sur le territoire actuel de la Roumanie [1]), approximativement mille ans avant la fondation des Etats féodaux. Pendant ce long intervalle de temps, l'évolution du culte chrétien chez les Roumains présente deux phases distinctes : a) la phase des communautés villageoises et populaires (IV-e — IX-e siècles) ; b) la phase de l'apparition et de l'affermissement des formations féodales roumaines, lorsque les églises étaient la propriété des seigneurs (IX-e — XIV-e siècle). [2])

L'ancienne Dacie ayant fait partie d'une zone fortement latinisée de l'Empire Romain [3]), il est à supposer que, dans la première phase, le culte était surtout officié en latin, bien qu'aussi en grec, et cela non seulement en Dobroudja, où se trouvaient d'anciennes cités helléniques, mais encore dans les autres provinces où le latin et le grec étaient les langues officielles du culte chrétien. La célébration du service divin dans ces deux langues dut se maintenir jusqu'au XII-e ou au XIII-e siècle, même si, à un moment donné, comme nous allons le voir, une troisième langue — le slavon — vint s'y ajouter.

Mais s'il nous est possible de préciser dans quelle langue on officiait, il nous est très difficile en échange de savoir quelle sorte de musique on utilisait, d'autant plus que la musique byzantine et la musique grégorienne se trouvaient alors en plein processus de formation. Nous pouvons cependant nous en faire une idée, aussi vague soit-elle, d'après le *Te Deum laudamus* de Nicétas de Remesiana, considéré comme l'apôtre de la chrétienté daco-romaine [4]), ou d'après le *È parthénos sémeron* — Kondac de la Nativité du Seigneur — composé par Roman „le Mélode" [5]), et au sujet duquel on peut affirmer qu'il a été chanté dans nos contrées ou tout au moins dans certains centres ; de plus, il faut admettre que diverses mélodies d'inspiration populaire y circulaient également.

L'installation des Slaves, puis des Bulgares au sud du Danube eut pour effet de rendre plus difficiles les contacts avec les évêchés latins et byzantins, mais sans pour autant freiner l'extension du christianisme chez les Proto-Roumains.

A partir du X-e siècle — quand le processus ethnogénétique de formation du peuple roumain était à peu près terminé — le slavon fit son apparition chez les Roumains en tant que troisième langue du culte.

La diffusion de celle-ci comme langue du culte et langue officielle d'Etat ne put, bien entendu, se produire que dans un certain intervalle de temps. Preuve en sont les premiers documents que nous possédons en provenance des chancelleries d'Etat, tantôt en langue grecque et tantôt en latin, le premier acte rédigé en slavon ne faisant son apparition que vers la

* Communication scientifique présentée dans le cadre du „Festival de Musique Ancienne de l'Europe Centrale et Orientale" (Bydgoszcz, 1972).

fin du XIV-e siècle. Mais, en tant que langue du culte, le slavon se répandit à côté des autres langues, chez tous les Roumains, avant même que l'Etat hongrois ait fini d'occuper la Transylvanie et le Banat, aux XI-e et XII-e siècles. [6])

Avec la fondation des Etats féodaux roumains — la Valachie (1330) et la Moldavie (1359) — commença la troisième phase d'évolution du culte chrétien chez les Roumains, et, parallèlement, de la musique psaltique. Bientôt, l'Eglise commença à s'organiser, et les monastères qui se multipliaient, devinrent peu à peu des foyers de culture de premier ordre.

Bien qu'il soit nettement établi que vers le milieu du XIV-e siècle les voïévodes roumains envoyèrent des moines „se perfectionner" au Mont Athos [7]), et que l'on mentionne l'existence dès le XI-e siècle, d'écoles slavones [8]) sur le territoire actuel de la Roumanie, écoles au programme desquelles il est imposible que la musique n'ait pas figuré — nous n'avons connaissance d'aucun manuscrit psaltique composé dans ces contrées pendant ce siècle.

Les fruits du progrès culturel, suite du développement politique et social, ne se font pas attendre. Dès le début du XV-e siècle, le moine Filothée — ancien chancelier de Mircea l'Ancien voïévode de Valachie (1386—1418) — compose ses *Pripèlé*, petits tropaires, accompagnés de versets tirés des psaumes, qui se chantent après le polyéléos des grandes fêtes de Jésus-Christ, de la Sainte Vierge et de certains saints plus importants. Ces *Pripélé*, aujourd'hui connus chez les Roumains aussi sous le nom de „mărimuri" ou de „veličeanii", circulèrent en manuscrits chez tous les peuples orthodoxes qui utilisaient le slavon comme langue du culte [9]). Les mélodies de ces *Pripélé* nous ont été transmises par voie orale jusque vers la première moitié du XIX-e siècle, quand elles furent notées.

Une structure semblable à celle du I-er *échos* médiéval, de même qu'une nette différence par rapport au I-er *échos* ou *glas* en usage aujourd'hui, attestent l'ancienneté incontestable de cette mélodie.

Toujours de la première moitié du XV-e siècle, nous est resté le premier tropaire de la lité de l'office de Saint Jean le Nouveau, de Suceava. Les fautes grammaticales dont il est émaillé, de même que la syntaxe roumaine de la phrase attestent que son auteur était Roumain. Pour la structure des formules mélodiques et pour la manière de l'ornementation, la mélodie est la même que dans le I-er *échos* byzantin, tel qu'on la trouve dans les manuscrits de l'époque.

Dans les bibliothèques de Roumanie on trouve quelques manuscrits pouvant être datés du XIV-e siècle et même du XIII-e, tel qu'un Evangéliaire à notation écphonétique, écrit au IX-e ou au X-e siècle — entièrement rédigés en grec — mais dont la provenance nous demeure inconnue. [10])

A la fin du XV-e siècle, apparaît l'école de création musicale de Putna — monastère et foyer de culture réputé au-delà même du Pays [11]) ; il nous en reste six manuscrits, plus un fragment ne comptant que 14 folios, aujourd'hui aux Archives d'Etat de Leningrad [12]). Dans ces manuscrits figurent, en tant qu'auteurs de divers cantiques, les noms de plusieurs moines de Putna. L'étude des manuscrits a conduit aux conclusions suivantes, brièvement résumées :

a) en pleine période d'épanouissement culturel slavon, les Roumains chantaient sur des manuscrits musicaux, davantage en grec qu'en slavon ;

b) la musique pratiquée à Putna était la musique byzantine. La présence, sur les manuscrits, de noms d'auteurs byzantins bien connus, tels que Jean Koukouzélès et Xenos Koronès atteste la persistance du contact avec Byzance et le Mont Athos ;

c) dans les cantiques empruntés à d'autres mélurges on constate que le psalte roumain évite les trop grands intervalles, ce qui ne peut s'expliquer que par l'influence du génie musical de la langue maternelle, sous-jacent dans le subconscient du psalte roumain. Mentionnons que les intervalles les plus fréquemment répandus dans le folklore roumain — et dont les psaltes roumains firent usage à leur tour — sont : la seconde majeure, la tierce mineure et la quarte parfaite.

L'école de musique de Putna s'éteint vers la fin du XVI siècle, suite à l'instauration de la suzeraineté ottomane sur les Principautés Roumaines.

Outre l'existence de l'école que nous venons de mentionner, le XVI-e siècle fut encore marqué par les premiers essais de traductions des livres du culte dans la langue du peuple, conséquence, d'une part, de la formation de nouvelles couches sociales, notamment dans les villes et, d'autre part, de l'exemple donné par les courants réformateurs d'Occident luthérien et calviniste. Cependant, malgré l'apparition de cette tendance nouvelle, nous n'avons aucune attestation que l'office fût, à l'époque, chanté en roumain ; tout au plus, connaît-on l'existence d'une mélodie luthérienne publiée en 1548 qui circulait sur des paroles écrites en roumain [13].

Compte tenu des données ci-dessus, nous pouvons résumer comme suit la situation de la musique psaltique roumaine au seuil du XVII-e siècle :

1) La musique en usage dans l'église était d'origine byzantine.

2) Ainsi qu'il résulte de l'examen des manuscrits musicaux, la langue des chants liturgiques était surtout le grec mais aussi le slavon.

3) Malgré l'apparition de textes en langue roumaine au XVI-e siècle, nous n'avons aucun indice prouvant que le chant religieux se pratiquait aussi en roumain. Mais, en dépit de la lenteur de l'introduction du roumain dans l'église — lenteur due aussi, en partie, à la nécessité de contrecarrer la propagande luthérienne et calviniste, laquelle, pour mieux séduire les Roumains, pratiquait le chant dans leur langue [14]) —, on sait qu'en 1653 le *Canon de la Résurrection* fut chanté d'après les règles de la musique psaltique tant en grec qu'en roumain [15]).

Le manuscrit d'après lequel il le fut, en roumain, demeure malheureusement introuvable. En échange, on a jusqu'ici découvert l'existence, dans les bibliothèques de Roumanie, de 20 manuscrits psaltiques du XVII-e siècle, tous rédigés en grec, dont la moitié dans le pays même, le reste semblant provenir de la Péninsule Balkanique. Cependant, sachant que le grec a remplacé presque entièrement le slavon pendant la seconde moitié du siècle, tout au moins dans les chancelleries des voïévodes, il n'est pas impossible que quelques uns de ces manuscrits aient été eux aussi rédigés en Roumanie, par des auteurs connaissant le grec. En faveur de cette supposition plaide également l'existence, vers le milieu du siècle en question, d'une Académie grecque à Jassy.

De la comparaison de ces manuscrits avec ceux des siècles précédents, il résulte clairement que la musique psaltique — ou du moins certains *échoï* — se trouvait alors en pleine évolution. Ainsi, dans le III-e *échos* le *fa* [1] commence à s'imposer de plus en plus en tant que finale, de même que le *sol* [1] dans le V-e, alors que dans le IV-e fait son apparition, avec toujours plus d'insistance, la forme *Léghétos*, encore en usage aujourd'hui. Bien que les textes aient été écrits en langue grecque, l'influence du folklore — comme l'a fait également remarquer I. D. Petrescu [16]) — commence à se faire sentir dans les mélodies composées par des Roumains — influence qui ira par la suite en croissant, surtout dans la musique de Transylvanie et du Banat.

Le contact avec les chrétiens orthodoxes de Pologne — et peut être aussi avec ceux de Russie — mène durant la seconde moitié du XVII-e siècle, notamment à une tentative de remplacer la notation neumatique par la notation linéaire. Ainsi, au monastère de Putna, pendant le dernier quart du siècle, le moine-prêtre Ghervasie compose-t-il en notation linéaire plusieurs livres renfermant la quasi totalité des hymnes nécessaires à l'office. Mais l'augmentation pendant la période respective, de l'influence culturelle grecque fit échouer cette tentative.

Bien que le XVII-e siècle fût marqué — témoins les manuscrits dont nous avons parlé — par une incontestable activité musicale, celle-ci n'est pas comparable à celle du siècle précédent. L'évolution dont nous venons de faire état — à l'exception de l'assimilation de divers éléments folkloriques — semble avoir été commune à toute la musique psaltique de la Péninsule Balkanique, intégrant peut-être aussi l'Arménie, la Syrie et le Liban.

Ce siècle apparamment si calme, n'en prépare pas moins le suivant, qui sera marqué de faits particulièrement importants pour l'évolution de la musique psaltique roumaine, suite à l'essor exceptionnel de l'art et de la culture sous le règne de Constantin Brîncoveanu, voïévode de Valachie (1688—1714).

La lutte pour imposer le roumain en tant que langue du culte va s'intensifier, si bien qu'en 1710 a lieu la première liturgie entièrement officiée en roumain [17]). Dans le domaine de la musique psaltique, apparaît alors, cette fois à Bucarest, la seconde école roumaine qui, en dépit des nombreuses difficultés, se maintiendra jusqu'à la fin du siècle. L'apparition de cette école est marquée par le manuscrit *Psaltiquie roumaine*, écrit en 1713 par le moine-prêtre Filothée fils de l'aga Jipa. Mais avant d'étudier l'évolution de cette école et les fruits qu'elle donna, jetons un coup d'oeil sur ce qui se passait alors dans les autres provinces roumaines.

Les manuscrits circulant à cette époque dans le monde orthodoxe du sud-est de l'Europe attestent clairement que les règles de musique psaltique étaient partout les mêmes, y compris en Transylvanie et dans le Banat, à présent sous domination étrangère. En 1701, une partie des Roumains de Transylvanie se rallient à l'Eglise de Rome, mais non sans poser une série de conditions, telle la conservation „du rite de l'église orthodoxe d'Orient", avec toutes ses cérémonies, fêtes, etc. [18]), implicitement la manière de chanter. Pour les Roumains, l'unité de la musique psaltique s'explique autant par les contacts permanents existant entre eux, que par l'existence d'un certain nombre de monastères orthodoxes en Transylvanie et dans le Banat. Le gouvernement autrichien, désireux d'affermir le catholicisme en Transylvanie — où il était beaucoup plus faible que le courant luthérien ou le calvinisme — fit tout ce qui était en son pouvoir pour couper le contact entre les Roumains placés sous sa domination et ceux de Valachie et de Moldavie. On ferma ainsi les monastères orthodoxes de Transylvanie — certains, en 1761, le reste en 1782. Mais si le gouvernement autrichien échoua dans cette direction, en échange, l'absence de contacts avec les autres provinces à une époque où justement la musique psaltique s'orientait à grands pas vers le rétablissement de ses bases essentielles (plus précisément par la „réforme" de 1814) fera que l'évolution de celle-ci dans le Banat et la Transylvanie demeura au stade atteint à ce moment là [19]). La preuve en est la conservation, dans ces provinces, de certaines formes des *échoï* post-byzantins qui circulaient vers l'an 1700 et auquelles les „réformateurs" avaient renoncé ; même si on les trouve encore dans les premiers ouvrages parus au XIX-e siècle, ces formes sont aujourd'hui totalement abandonnées.

Se maintenant en général au stade atteint au début du siècle et ne se diffusant que par voie orale, faute d'écoles spéciales ou de centres monacaux, la musique psaltique de Transylvanie et de Banat ira sans cesse se diversifiant, sous l'influence de ses contacts avec la musique d'autres confessions, avec

celle de type occidental, et, surtout, avec le folklore.

Aujourd'hui, elle présente des nuances d'un diocèse à l'autre, d'un professeur à l'autre, et même d'un village à l'autre. Partout, cependant, le squelette des *„glas"* est *celui* des *échoï* psaltiques de la première moitié du XVIII-e siècle, même si, lorsque le carcan de la domination autrichienne se fut un peu desserré et que les contacts fussent redevenus possibles, certains éléments de la musique psaltique actuelle furent assimilés. D'ailleurs, à Braşov et ses environs, on a toujours chanté — et l'on chante aujourd'hui encore — de la même façon qu'à Bucarest, mais à Sibiu, l'évolution ne se fera que beaucoup plus tard, ne subissant l'influence des autres centres culturels, qu'après avoir pratiqué la musique psaltique promue par la „réforme" de Chrysanthe.

On a prétendu plus d'une fois que la musique du Banat et des centres de la Transylvanie occidentale ne serait autre que celle en usage à Karlovac, en Yougoslavie. Or les recherches attestent qu'en réalité les similitudes sont beaucoup plus faibles que les différences, les unes comme les autres s'expliquant par le stade d'évolution de la musique psaltique auquel Karlovac s'était arrêté après l'adoption, par les Serbes, des livres de culte, ensuite de la musique russes, au début du XVIII-e siècle [20]).

Au XVIII-e siècle et au siècle suivant, la Moldavie, évolua sous ce rapport, de la même façon que la Valachie, bien que l'une et l'autre aient constitué des principautés distinctes [21]).

Des psaltes et des protopsaltes grecs avaient certes déjà visité les Principautés Roumaines bien auparavant, tel Chrisef le Nouveau, qui compose un *polychronion* en l'honneur de Constantin Brîncoveanu [22]) —, mais, sous le règne des princes phanariotes, leur nombre augmenta considérablement. Parmi les plus connus, mentionnons : Anastase Rapsaniote, Agapie „Paliermos", Pierre le Byzantin, Grégoire le Protopsalte, Dionyse Fotino, Pierre d'Ephèse etc.

Les princes roumains avaient aidé les orthodoxes de l'Empire ottoman en leur fournissant l'argent pour les objets de culte, les livres, la construction d'églises ou de monastères. Les princes phanariotes ont continué cette action. Ainsi s'explique le fait qu'à Janina, à Mahera (Cypre) et en d'autres endroits, ont été découverts des manuscrits musicaux écrits au XVIII-e siècle en Moldavie et en Valachie [23]).

La situation dont nous venons de faire état, de même que les contacts ininterrompus avec Constantinople, le Mont Athos et autres centres culturels orthodoxes, firent qu'en Moldavie et en Valachie la musique psaltique évolua en étroit rapport avec celle du monde orthodoxe du Sud-Est de l'Europe. Seul, le Nord de la Moldavie — connu sous le nom de Bukovine — annexé par l'Autriche en 1775, fit exception. Cette séparation explique pourquoi, par la suite, l'évolution de la musique psaltique se fera sous le signe d'une liaison plus étroite avec les orthodoxes de Pologne et de Ruthénie, qui, vers 1900, pratiquaient, outre le chant à plusieurs voix „à la russe", une forme „à la grecque".

Telles qu'ils apparaissent transcrits dans la notation linéaire, ces chants liturgiques de Bukovine représentent un mélange entre les *échoï* en usage au début du XVIII-e siècle et ceux d'après la „réforme" de Chrysanthe, mais où les degrés des II-e et VI-e *échoï* sont diatonisés. [24])

Et maintenant, après ce tour d'horizon, revenons à l'école de musique de Bucarest.

Le changement politique de 1716, s'il ne freina pas la „roumanisation" plus intense des chants d'église, n'en aura pas moins eu pour effet de soulever toutes sortes d'obstacles sur la voie de la traduction des textes grecs, obstacles allant jusqu'à la diffamation de la langue roumaine et de ceux qui prétendaient effectuer de telles traductions [25]). En plus de l'opposition des Grecs, ceux qui militaient pour l'introduction du roumain dans le chant d'église se heurtèrent à d'autres difficultés, dont : a) l'impossibilité, pour eux, de traduire les textes grecs en conservant le mètre et le rythme de l'original ; b) la conviction que textes et mélodies ayant été inspirés par le Saint-Esprit, ce serait commettre un péché que d'y changer quoi que ce soit. Que ces difficultés aient réellement existé, on en trouve l'illustration non seulement dans l'oeuvre de Filothée fils de l'Aga Jipa, mais aussi dans celle de ses successeurs, tels Şărban le Protopsalte, Jean, fils de Radu Duma de Braşov, Constantin le Protopsalte, le moine-prêtre Arsénié, Caliste le Protopsalte, Michalake le Moldave, etc. Comment, par exemple, ces difficultés se reflètent-elles dans le manuscrit de Filothée, qui contient des chants pour tous les offices de l'année ? On y trouve trois sortes de chants :

a) des traductions, dans lesquelles la ligne mélodique grecque est rigoureusement respectée ;

b) des traductions dans lesquelles la ligne mélodique est légèrement adaptée à la syntaxe et à la prosodie de la langue roumaine. Mais les traductions sont toutes en prose et leurs auteurs ne réussissent pas toujours à échapper à l'influence de la syntaxe et de la prosodie grecques ; aussi, font-elles preuve d'une série de maladresses ;

c) des créations mélodiques originales, dont certaines sur des textes nouveaux, dédiées au prince régnant, au métropolite ou à de hauts dignitaires.

A ces trois catégories, nous pourrions ajouter de nombreux textes abrégés de chants de trop longue durée, qui à l'origine, durent figurer dans d'autres manuscrits de Filothée, disparus depuis, et qui ne se trouvent plus, aujourd'hui, que dans le manuscrit de Jean fils de Radu Duma de Braşov.

Abstraction faite de la première, ces catégories sont aussi intéressantes l'une que l'autre quant à la manière dont a procédé le psalte roumain. Cependant, nous nous contenterons de prendre pour exemple les créations mélodiques originales. Dans tous ces chants, sans nulle exception, Filothée conserve — comme d'ailleurs il le déclare lui même dans la préface de son manuscrit — avec une absolue fidélité, les *échoï* psaltiques, autrement dit l'échelle musicale, le système de cadences et les formules mélodiques qui leur sont propres. Pourtant, dans le „Canon des Fleurs", (ou Canon du Dimanche des Rameaux), Filothée fait une entorse aux caractéristiques du VI-e *échos* et, tout en l'indiquant, en faisant des cadences parfaites et finales en *fa 1*, imparfaites en *sol 1* et en *si bémol 1*, comme on en rencontre dans le III-e *échos*. Bien mieux, la cursivité de la mélodie, le caractère syllabique et le rythme

proches de celui des chants de Noël nous font invinciblement penser au folklore.

Mais l'importance de ce Canon réside aussi dans le fait qu'il nous permet d'élucider le problème de l'origine de la musique psaltique en Roumanie. Dans un autre *Canon des Rameaux*, composé vers 1733 par Şărban le Protopsalte, l'auteur affirme d'emblée qu'il est écrit dans le *„glas* bulgare". Partant de cette annotation, plusieurs érudits roumains se sont empressés d'attribuer une origine bulgare non seulement au Canon de Şărban, mais aussi à toute une série de mélodies semi-religeuses des XVII-e et XVIII-e siècles. Or, l'étude comparative des *Canons* composés par Şărban et Filothée nous conduit à la conclusion qu'il s'agit là d'une seule et même création, celle de Filothée [26]), que Şărban s'est contenté d'enjoliver en y introduisant du même coup diverses figures mélodiques empruntées à la musique orientale alors en circulation parmi les Roumains. Filothée spécifie clairement, dès le début de son Canon, qu'il l'a écrit „dans le *glas* roumain, car celui-ci est plus doux et plus beau". Il ne s'agit donc dans tout cela que d'une confusion, explicable par le fait que la „création" de Şărban nous est parvenue par le truchement d'un disciple de l'un de ses propres disciples.

Mentionnons de même que, outre des manuscrits entièrement rédigés en roumain, on en trouve qui le sont en deux langues, en roumain et en grec [27]), preuve supplémentaire de la pression exercée par les Grecs résidant dans les Principautés Roumaines.

Pendant le dernier quart du siècle, la Moldavie fut, elle aussi, le champ d'un essor remarquable dans le domaine de la musique psaltique. Au monastère de Neamtz — vieux foyer de culture roumaine —, une nouvelle école de musique fait son apparition dont on peut suivre l'évolution jusqu'en 1840 — grâce à de nombreux manuscrits conservés dans les bibliothèques de Neamtz, Suceava, Agapia et Văratec.

Le fondateur de cette école, le moine Joseph, a eu pour meilleur disciple et successeur le moine Visarion, du même monastère. L'importance de l'école de Neamtz réside dans le fait qu'elle met surtout l'accent sur les chants syntoniques, alors que, chez les autres psaltes, prédomine aux côtés des chants papadiques et de ceux de style „kratema", le style dit „argon". Or, les premiers ouvrages imprimés en roumain accordent eux aussi la priorité aux chants mélismatiques et abondamment mélismatiques.

Considérée dans son ensemble, la musique psaltique du XVIII-e siècle présente un rythme d'évolution plus rapide qu'au cours du siècle précédent. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les chants du début à ceux de la fin du siècle, lorsque s'imposent les oeuvres de Pierre le Péloponèse. Durant la seconde moitié du siècle, la musique psaltique subit une série d'influences turco-perso-arabes, non seulement au point de vue de son système tonal, mais aussi sous le rapport de la mélodie. Certes, des modes chromatiques avaient déjà figuré dans la musique byzantine (ainsi, l'existence du mode *nénnanô* était signalée déjà au début du IX-e siècle), mais, pendant la seconde moitie du XVIII-e siècle, ce genre d'échelles chromatiques abondent. „Mustaar", „hisar", „nisabur", „agem ghiurdi", „agem asian", „mpestenghiar", „persikon", „nai", etc., telles sont, parmi bien d'autres, quelques-unes de leurs dénominations, qui nous rappellent la musique perso-arabe, et que l'on retrouve fréquemment dans certains manuscrits psaltiques. Précisons cependant que ces influences figurent dans les chants de style papadiques, mais non dans les hymnes irmologiques et stichérariques. La pénétration de ces modes orientaux dans les chants psaltiques s'est surtout produite pendant la période d'efflorescence des créations lyriques laïques, étrangères par conséquent à l'esprit religieux, de ces ájsmata exoteriká si appréciés et répandus en Valachie comme en Moldavie, ainsi que le prouvent les manuscrits qui nous sont restés.

C'est donc en provenance de ces mélodies, qu'ont pénétré, dans les chants d'Eglise, des formules mélodiques ainsi que des inflexions typiquement orientales, qu'Anton Pann, l'un des meilleurs psaltes roumains, désigna du nom de „figures externes".

Signalons également, toujours au XVIII-e siècle, une tentative d'introduire la musique chorale chez les Roumains. Dans un manuscrit psaltique de Transylvanie composé dans les premières années du siècle on trouve en effet un Kyrie eleison à quatre voix [28]). Nous ignorons s'il fut souvent chanté, mais sa présence dans un tel manuscrit nous donne à penser qu'il le fût dans une certaine mesure. De même affirme-t-on qu'à partir de l'année 1782, des moines russes, venus s'installer à Neamtz, chantaient en choeur à un lutrin, tandis que les moines Roumains chantaient monodiquement à l'autre. Ce sont là des faits, qui infirment l'existence d'une pratique chorale permanente à Neamtz [29]) telle que certains le soutiennent. Cependant, l'existence de ce *Kyrie eleïson* ne peut être mise en doute, ce qui semblerait démontrer que, chez les Roumains, les débuts de la musique chorale devraient être situés cent ans plus tôt.

Mais la conquête la plus précieuse de la musique psaltique roumaine des XVII-e et XVIII-e siècles, demeure la „roumanisation" du chant d'église. L'effort, constamment poursuivi, pour mettre la ligne mélodique — dans le cas des traductions — en accord avec la syntaxe et la prosodie roumaines, ne devait pas tarder à lui imprimer des traits spécifiquement roumains, témoin l'apparition du terme „vláhika" accolé à certains chants d'église.

Mieux encore, on voit même s'imposer un type d'interprétation roumaine laquelle cela va sans dire, ne pouvait guère plaire aux Grecs de Constantinople, vu qu'elle n'avait pas l'éfos et la proforá c'est-à-dire „la noblesse et le charme" de celle de Byzance ou, pour être plus précis, parce qu'elle avait renoncé aux nasalisations et aux glougloutements si appréciés dans la capitale de l'Empire ottoman.

Ces particularités de style et d'interprétation roumaines prendrons toute leur valeur au XIX-e siècle, lorsque s'imposera définitivement la musicalité de la langue roumaine, et que le rapport texte-mélodie sera devenu une réalité indiscutable.

Prof. GHEORGHE CIOBANU

Notes et renvois

1. *Histoire de Roumanie.* Tome I. La commune primitive. L'esclavagisme. La période de passage au féodalisme. Bucarest 1960, p. 629—632 ; *Histoire de Roumanie.* Tome II. Le haut féodalisme. Le féodalisme évolué dans le contexte de l'émiettement féodal et de la lutte pour la centralisation de l'Etat. Le féodalisme évolué dans le contexte de l'instauration de la domination ottomane (seconde moitié du XVI-e siècle). Bucarest, 1962, p. 179. P. P. Panaitescu : *Introduction à l'histoire de la culture roumaine,* Editions Scientifiques, Bucarest 1969, p. 198. Andrei Oţetea, de l'Académie : *Histoire du peuple roumain.* Vol. élaboré par les soins des Editions Scientifiques, Bucarest 1970, p. 97—98.

2. P. P. Panaitescu : op. cit. p. 327

3. Id., ibid., p. 116

4. Vasile Pîrvan : *Contributions épigraphiques à l'histoire du christianisme daco-romain.* Bucarest, 1911, p. 158—178.

5. Nous avons ici en vue, cela va sans dire la mélodie simple, de ce *prooimion,* et non la mélodie abondamment mélismatique présente dans certains manuscrits médiévaux (cf. prêtre I. D. Petrescu : Le Kondak de la Nativité du Seigneur *(È parthénos sèmeron). Etude de musicologie comparée.* Bucarest 1940, p. 7—27.

6. *Histoire de Roumanie.* Tome II, op. cit. p. 73

7. *Histoire de la littérature roumaine.* Tome I. Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest 1964. p. 241.

8. Ilie Bărbulescu : *Les courants littéraires chez les Roumains pendant la période de slavonisme culturel.* Bucarest 1928, p. 5—9. Ecaterina St. Piscupescu : *La littérature slave dans les principautés roumaines au XV-e siècle.* Bucarest 1939, p. 60. *Histoire de Roumanie,* tome II op. cit. p. 125.

9. Al. Piru : *La littérature roumaine ancienne.* Editions Littéraires, Bucarest 1961, p. 15.

10. Ms.graec. no 953 de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Ayant appartenu, ainsi qu'en fait foi une annotation, „au grand connaisseur ès musique Athanosios de Salonique" ce manuscrit est sans conteste de provenance grecque.

11. Ion Bogdan : *Documents tirés des Archives et des bibliothèques de Pologne. Avec traduction en français des documents polonais par. I. Skupievscki.* Tome I, 1510—1600. Bucarest 1893, p. 208. Raïna Palikarova Verdeil : *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX-e au XIV-e siècle).* M.M.B. *Subsidia,* tome II, Copenhague, 1953, p. 75.

12. Raïna Palikarova Verdeil : op. cit. p. 218.

13. Romeo Ghircoiaşiu : *Contributions à l'histoire de la musique roumaine.* Editions Musicales, Bucarest 1963, p. 101—102.

14. N. Cartojan : *Histoire de la littérature roumaine ancienne,* tome II, Bucarest 1942, p. 92 et 99.

15. M. Gr. Poslușnicu : *Histoire de la musique chez les Roumains.* Bucarest 1928, p. 68.

16. Rév. Père I. D. Petresco : *Etudes de paléographie musicale byzantine.* Bucarest 1967, p. 130, note 1.

17. Métropolite Nifon : *Le typikone religieux.* Bucarest 1851, p. VIII.

18. Lucian Blaga : *La pensée roumaine dans la Transylvanie du XVIII-e siècle.* Editions Scientifiques, Bucarest 1966, p. 28.

19. Tous ces points sont largement traités dans l'étude *La musique psaltique chez les Roumains,* à paraître prochainement en R. F. D'Allemagne.

20. Dimitrije Stefanovic : *Rapport complémentaire. Actes du XII-e Congrès International d'Etude Byzantine.* Chrida, 1961, p. 380.

21. Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, ms. roum. no. 61, f. 54.

22. Marcu Beza : *Traces roumaines dans le Levant orthodoxe.* Bucarest 1953, passim.

23. Silvestru Morariu Andrievici : *La psaltiquie religieuse dans les partitions musicales. Imprimé aux frais du fonds de l'Eglise grecque orthodoxe de Bukovine.* Vienne 1879.

24. Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Ms. roum. no. 4305. Préface. Manuscrit rédigé en 1751 par Jean fils de Radu Duma de Braşov.

25. Gh. Ciobanu : *L'origine du Canon du Dimanche des Rameaux composé par le didaskalos Şărban,* dans „Mitropolia Olteniei" 1970, no. 5—6, p. 778—786.

26. Idem : *Les manuscrits psaltiques roumains du XVIII-e siècle dans* „Glasul Bisericii", XXVI-e année (1967), no. 11—12, p. 1112—1123.

27. Quelques-uns de ces cantiques ont été imprimés pendant la première moitié du XIX-e siècle dans les collections *Evterpe* et *Pandôra.*

28. Gh. Ciobanu : *Un Kyrie eleison à quatre voix en notation byzantine au commencement du XVIII-e siècle,* dans Revue Roumaine des Arts, année (1970) no. 1—2, p. 30 Id., ibid, p. 45.

29. Id. ibid. p. 46.

CUPRINSUL

LAURENȚIU PROFETA

Inalta menire a cîntecului patriotic . . . 1

ALEXANDRU PAȘCANU

Marțian Negrea la 80 de ani 4

CREAȚII

MIHAI MOLDOVAN

Tudor Ciortea — „Cununa soarelui"
Baladă pentru cor mixt, 6 instrumente și percuție 6

GR. CONSTANTINESCU

„File de letopiseț" de Dumitru Bughici . . 7

PROBLEME TEORETICE ALE MUZICII CONTEMPORANE

ȘTEFAN NICULESCU

O teorie a sintaxei muzicale 10

INTERVIUL NOSTRU

VASILE SPERANȚA
EDGAR ELIAN

Gheorghe Dumitrescu ; Adrian Sunshine . 17

★

MARGARETA IONESCU-GABRIEL
CONSTANTIN IONESCU-VOVU

Aspecte actuale ale artei pianistice 19

VIAȚA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

Edgar Elian, Mihai Moldovan, J.—V. Pandelescu, Anton Dogaru, Nicolae Brînduș, Dan Buciu, Dumitru Avakian, Doina Moga, Iosif Sava, Romeo Alexandrescu 24

IULIU SIMIONESCU

În atenția organizatorilor de manifestări muzicale 38

DE PESTE HOTARE

SMARANDA OȚEANU

Festivalul Wagner de la Bayreuth 39
Corul „Madrigal" la Bruxelles 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Prof. GHEORGHE CIOBANU
La musique psaltique roumaine aux XVII-e et XVIII-e siècles 42

SOMMAIRE

LAURENȚIU PROFETA

La haute mission de la chanson patriotique. 1

ALEXANDRU PAȘCANU

Marțian Negrea à ses 80 ans 4

OEUVRES

MIHAI MOLDOVAN

Tudor Ciortea „Cununa soarelui" („L'auréole du soleil"). 6
Ballade pour choeur mixte, 6 instruments et percussion

GR. CONSTANTINESCU

Dumitru Bughici : „File de letopiseț" („Feuillets de chronique") 7

PROBLÈMES THÉORIQUES DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

ȘTEFAN NICULESCU
Une théorie de la syntaxe musicale . . . 10

NOS INTERVIEWS

VASILE SPERANȚA
EDGAR ELIAN

Gheorghe Dumitrescu ; Adrian Sunshine . . 17

★

MARGARETA IONESCU-GABRIEL
CONSTANTIN IONESCU-VOVU

Aspects actuels de l'art pianistique . . . 19

LA VIE MUSICALE

SIGNENT :

Edgar Elian, Mihai Moldovan, J.—V. Pandelescu, Anton Dogaru, Nicolae Brînduș, Dan Buciu, Dumitru Avakian, Doina Moga, Iosif Sava, Romeo Alexandrescu 24

IULIU SIMIONESCU

A l'attention des organisateurs de manifestations musicales 38

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

SMARANDA OȚEANU

Le Festival Wagner de Bayreuth. 39
Le Choeur „Madrigal" à Bruxelles. . . 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

PROF. GHEORGHE CIOBANU

La musique psaltique roumaine aux XVIIe—XVIIIe siècles 42

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 3 — p. 1 — 48 București martie — 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Corul „MADRIGAL“ pe scena Casei de cultură din Sighișoara.

I. P. „Informația“. — c. 2668

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

aprilie 1973

4

BIBL... A„ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 4 (245) aprilie 1973

DESPRE MELODIE

de ZENO VANCEA

Orice om, avînd o cît de mică sensibilitate faţă de arta sunetelor, poate să-şi dea seama că dintre elementele muzicii — melodie, armonie, culoare —, melodia constituie componentul ei cel mai important, esenţa însăşi a muzicii.

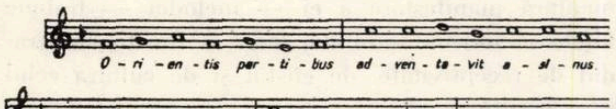
Secole de-a rîndul, pînă la apariţia armoniei şi includerea ei în modul de exprimare muzicală, melodia era sinonimă cu muzica.

Ce este melodia ? Un şir de sunete de înălţimi diferite care se succed într-o anumită ordine, privind nu numai înălţimea dar şi durata lor.

Ordinea care reglementează durata, dă naştere ritmului (din verbul grecesc rhyo = a curge), element care într-o melodie, se manifestă prin revenirea la răstimpuri egale a unor sunete accentuate.

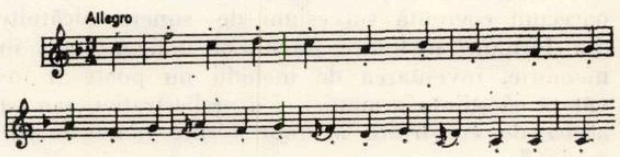
Istoria muzicii cunoaşte un număr mic de melodii din categoria celor *monofone* (neînsoţite de o altă melodie sau de orice întregire armonică), alcătuite, ca de pildă cea de mai jos, numai din sunete de aceeaşi durată,

Melodie atribuită lui Pierre de Corbeil, sec. XIII

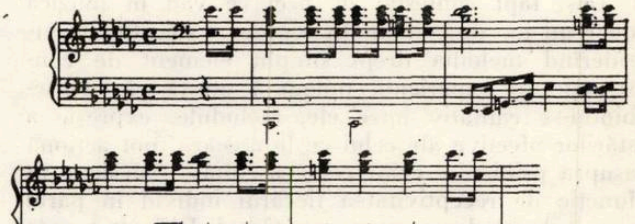


În general însă — cum se va putea constata din cele ce vor fi înfăţişate în cursul expunerii noastre — melodiile sînt constituite din sunete de durată diferită.

În ceea ce priveşte termenul de „înălţime" a sunetelor, în lipsa unuia mai potrivit, el a fost împrumutat din domeniul percepţiunilor vizuale. În realitate, înălţimea este o senzaţie auditivă, bazată pe un număr anumit de vibraţii ale unui corp sonor pus în mişcare. Înălţimea şi durata organizată a sunetelor — ritmul — constituie cele două elemente indispensabile pentru formarea unei melodii. În timp ce aceasta poate fi alcătuită numai din sunete de *aceeaşi durată*, cu condiţia ca ele să fie însă de *înălţimi diferite*, cum se poate constata în afară de exemplul precedent şi din începutul părţii a treia din *Simfonia a VI-a* de Beethoven :



o succesiune de sunete de *acceaşi înălţime*, chiar şi în cazul cînd *durata lor este diferită*, nu dă impresia de melodie (vorbim desigur de melodii monofone). Astfel de succesiuni compuse numai din sunete de aceeaşi înălţime (de altminteri destul de rare), cu toate că au durate diferite, nu capătă un sens melodic decît printr-o înveşmîntare armonică, cum e bunăoară cazul *Marşului Funebru* din *Sonata în La bemol major* pentru pian op. 26, de Beethoven :



Desigur o succesiune de sunete poate fi rezultatul unui hazard cînd, cineva, de pildă, loveşte clapele unui pian la întîmplare. Deosebirea esenţială între astfel de succesiuni accidentale de sunete şi altele pe care le percepem ca melodii, constă în faptul că în cel de al doilea caz, datorită unui anumit mod de organizare a şirului, sunetele ce-l alcătuiesc sînt percepute nu ca senzaţii sonore izolate ci ca părţi constitutive ale unui întreg coerent.

Impresia de unitate pe care ne-o face un şir de sunete ar fi deci primul semn distinctiv a ceea ce sîntem obişnuiţi a numi melodie. De unde vine această impresie de unitate, nu se poate stabili cu precizie. Trebuie admis că unitatea şirului fiind expresia unei legităţi care guvernează resortul psi-

hic al unor inşi înzestraţi cu talent muzical în care *iau naştere melodiile*, aceeaşi legitate se manifestă şi la alţii, însă sub formă de sensibilitate ce s-a dezvoltat pe baza unei multiseculare experienţe ale oamenilor, făcînd astfel posibilă perceperea, de către toţi inşii cu auz normal, a fenomenului de unitate coerentă a componentelor melodiei.

Aceasta ia naştere în condiţiile „unui proces psihologic complex, favorabil actului creator" [1]), alimentat de *memoria afectivă* în care sînt depozitate trăirile, elementului raţional revenindu-i mai ales menirea de a interveni în actul de creaţie printr-o activitate de selectare şi coordonare a produselor subconştientului.

Dacă inventarea de melodii ar depinde de voinţă, de raţionamentul „la rece", atunci oricine ar fi în stare să creeze melodii. Or, ştiut este că deşi cea mai mare parte dintre oameni posedă într-un anumit grad facultatea de a însăila într-o formă oarecum coerentă succesiuni de sunete alcătuite din formule melodice auzite şi înmagazinate în memorie, inventarea de melodii nu poate fi învăţată ca ştiinţa armoniei şi a orchestraţiei, sau ca aceea de construire a unor forme muzicale organice [2].

Apare deci evident că inventarea de melodii este condiţionată de o anumită facultate înnăscută. Aceasta este dovedită şi de faptul că în timp ce oameni simpli din popor creează, fără nici o iniţiere teoretică prealabilă, melodii de o deosebită expresivitate, oameni de specialitate care se ocupă cu partea teoretică a muzicii, de cele mai multe ori nu sînt înzestraţi şi cu talentul de a compune.

Dacă primul semn distinctiv al melodiei constă în unitatea şirului de sunete din care ea este alcătuită, cel de al doilea şi desigur semnul cel mai important, îl constituie caracterul ei expresiv.

Deşi fapt contestat de acei ce văd în muzică doar un joc de combinaţii sonore, o structură, considerînd melodia drept simplu element de construcţie, o experienţă milenară atestă că, deosebindu-se calitativ între ele, melodiile, expresie a stărilor afective ale celui ce le creează, pot acţiona asupra psihicului celor ce le ascultă — desigur în funcţie de receptivitatea fiecărui individ în parte —, declanşînd un proces emoţional. Dificultatea de a găsi o explicaţie plauzibilă efectului emoţional pe care muzica îl exercită asupra celor ce-o ascultă a făcut pînă şi pe întemeietorul esteticii formaliste, Eduard Hanslick, care susţinea că frumosul constă în jocul de arabescuri sonore în mişcare, să afirme : „Lucrul cel mai important pentru noi este şi va rămîne nelămurit, anume procesul nervos prin care percepţia sunetului devine sentiment, o stare sufletească" [3]).

Pentru natura expresivă a melodiei pledează şi originea ei, fie că o considerăm ca o manifestare psiho-fiziologică anterioară vorbirii articulate, constînd în exteriorizarea prin sunete emise cu aparatul vocal a unor stări afective, ca mirarea, durerea, bucuria, spaima etc., fie că acceptăm că ea s-a desprins cu timpul din vorbirea articulată ca element de intonaţie al acestuia, colorîndu-i conţinutul afectiv.

Astfel, în cadrul unor ţări şi chiar al unui continent cu o tradiţie muzicală comună, în general nimeni nu va confunda o melodie veselă cu una tristă. Situaţia însă nu este aceeaşi în cazul unor tradiţii muzicale foarte diferite, expresie a unor sensibilităţi muzicale deosebite. Astfel, cu toate că ne dăm seama că, de pildă, o melodie hindustană sau arabă nu reprezintă o succesiune accidentală de sunete, ea poate trezi în ascultătorul european o rezonanţă psihică diferită de aceea a unui hindustan sau arab, şi invers, oamenii de pe alte continente pot rămîne cu totul insensibili faţă de melodiile — culte sau populare — ale europenilor.

Experienţa a dovedit că chiar şi între indivizii aparţinînd aceluiaşi teritoriu naţional există diferenţe considerabile în ceea ce priveşte receptivitatea faţă de aceleaşi genuri de muzică. Astfel, în cazul celor deprinşi numai cu muzica populară sau distractivă, se poate constata în mod frecvent o lipsă de comprehensiune faţă de tipuri melodice ale muzicii culte ; mai mult, chiar şi melomanii familiarizaţi cu modul de exprimare melodică numai a anumitor epoci pot avea o receptivitate redusă faţă de aceea a altor epoci.

Astfel, presupusa inteligibilitate a muzicii ca limbaj universal, începînd chiar cu cea mai elementară manifestare a ei — melodia — trebuie înţeleasă într-un sens mai larg, în funcţie de gradul de receptivitate, de gustul şi de cultura celui ce o ascultă.

Majoritatea iubitorilor de muzică cu un gust artistic mai puţin format consideră drept melodie doar acele succesiuni de sunete ce pot fi uşor reţinute şi reproduse, repudiind în general pe acelea care nu îndeplinesc cerinţele menţionate mai sus. Ori, după cum se va vedea în cele ce urmează, în cursul îndelungatului proces de dezvoltare a muzicii, a apărut o mare diversitate de forme melodice.

În ce stadiu de dezvoltare a speciei umane şi din ce cauze interioare şi exterioare s-a făcut pasul hotărîtor de trecere de la manifestări premuzicale, la cele concretizate prin formarea de me-

---

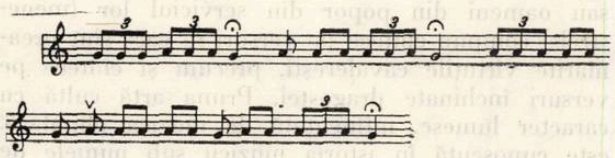
[1]) *Dicţionar de estetică generală*, Buc., Ed. Politică, 1972, pag. 178.

[2] Aceasta explică şi faptul că în timp ce pentru însuşirea acestor discipline au fost scrise numeroase manuale, pînă în prezent nu există nici o lucrare prin care cineva ar putea să-şi însuşească metoda de a inventa melodii originale. Au apărut, desigur, lucrări cu caracter ştiinţific, care se ocupă cu melodia sub aspect estetic sau istoric. Pe temeiul unor particularităţi ale structurii, lucrările care fac parte din prima categorie îşi propun o dată cu stabilirea diferitelor categorii stilistice şi determinarea unor criterii pe baza cărora poate fi apreciată valoarea artistică a unei melodii. Cele cu caracter istoric înfăţişează în ordine cronologică diversitatea formelor prin care simţul melodic al oamenilor s-a manifestat din cele mai vechi timpuri pînă azi.

[3]) („Despre frumosul în muzică"). (Vom Musikalisch-Schönen, ediţia X-a, Leipzig, 1902). Citat publicat şi de Alben Schweitzer în volumul *„J. S. Bach"*, pag. 412.

lodii, desigur încă cu totul rudimentare, este cu atît mai greu de lămurit cu cît apariţia muzicii pare să nu fi fost determinată de vreo stringentă necesitate biologică. Deşi există mai multe ipoteze în privinţa originii muzicii (dorinţa oamenilor de a imita cîntecul păsărilor sau alte manifestări sonore din natură, instinctul jocului, procesul muncii etc.) adevărata ei sursă pare a fi necesitatea omului de a folosi, pe lîngă comunicarea verbală, şi un limbaj mai adecvat exprimării stărilor sale emoţionale. Formarea acestui limbaj a fost favorizată în timpuri străvechi şi de instrumentele primitive (de suflat, din lemn sau coarne de animale) confecţionate cu scopul practic de a emite anumite semnale pentru comunicarea la distanţă (vînătoare, luptă, adunarea oamenilor din acelaşi trib etc.), ceea ce a contribuit la lărgirea sferei sonore.

Notate de unii muzicologi, melodii aparţinînd unor triburi rămase într-o stare de înapoiere, cum este de pildă tribul Wedda din Ceylon ne permit

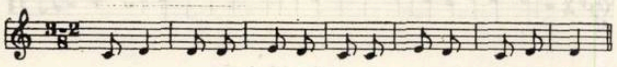


să formulăm cîteva concluzii asupra stadiului primitiv în care se afla exprimarea muzicală în timpuri străvechi [1]).

După cum se poate constata din exemplele ce urmează, aceste melodii erau alcătuite din cel mult două sunete de înălţimi deosebite.

Şi în muzica populară românească au fost conservate prin tradiţie orală unele melodii străvechi de formă rudimentară.

Melodie publicată de G. Breazul

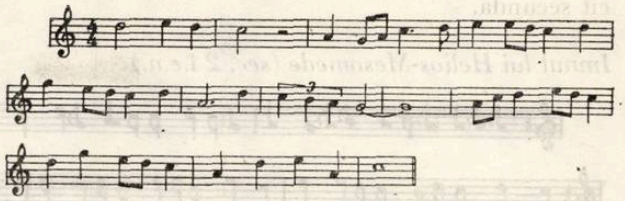


Este de presupus că apariţia melodiei alcătuite din 3 şi 4 sunete de înălţimi diferite, a fost consecinţa dezvoltării facultăţilor psihice ale omului, iar acest lucru a avut loc probabil încă în epoca preistorică. Faptul că astfel de melodii, în ciuda vechimii lor, s-au putut păstra pînă azi în tradiţia orală, s-a datorat împrejurării că ele au continuat să fie conservate în practica populară chiar cînd — cum e cazul bocetelor din folclorul nostru — ritualele de care erau legate şi-au pierdut semnificaţia lor iniţială.

Folosirea a cinci sunete în alcătuirea melodiei de către vechii chinezi, hindustani şi alte popoare din Asia, reprezintă un stadiu mai avansat al dezvoltării simţului muzical. De la cuvîntul grecesc *penta*, melodiile clădite pe cinci sunete de înălţimi diferite, se numesc *pentatonice*. Majoritatea muzicologilor afirmă că şi la popoarele la care ulterior melodia a ajuns la o formă mai avansată, aceasta a trecut în mod necesar prin faza pentatonică.

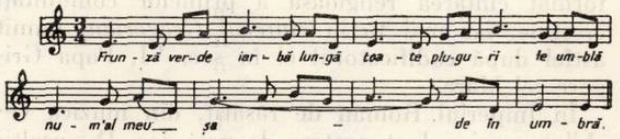
[1]) După Dr. Robert Lachmann.

Melodie veche din China
(Marş nupţial)

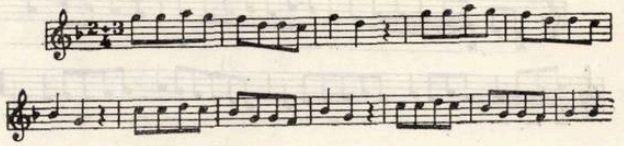


Astfel de melodii, alcătuite din 5 sunete de înălţimi diferite, s-au păstrat şi în muzica noastră populară.

Doină Haiducească din Banat



Melodie publicată de Bartók

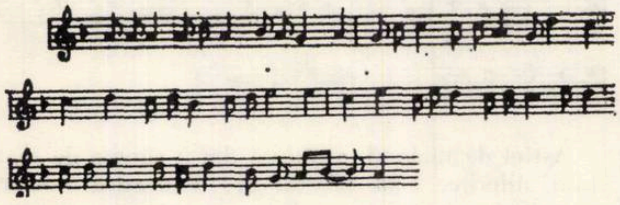


Dezvoltarea societăţii, gradul de cultură mai avansat al membrilor ei nu implică însă în mod obligatoriu dezvoltarea în aceeaşi măsură şi a muzicii, în cazul concret, acela al melodiei. Astfel s-a întîmplat ca popoare făuritoare ale unor bogate culturi, ca de pildă cel chinez şi cel japonez, realizînd şi în domeniul arhitecturii, poeziei, picturii etc., creaţii de o mare valoare, au rămas pînă azi ataşate în muzică de arhaicul sistem pentatonic. În timp ce în Asia, pentatonia constituie şi în zilele noastre baza practicii muzicale populare, vechii locuitori din jurul Mării Mediterane, printre care şi grecii, au dezvoltat încă înaintea erei noastre melodia ajunsă în faza de cuprindere a celor 7 sunete de înălţimi diferite, ale vechilor moduri.

După cum se poate deduce din basoreliefurile şi picturile murale din Orientul Antic, care constituie primele dovezi ale unei activităţi muzicale, se pare că muzica instrumentală cultă era practicată mai mult în cadrul unor solemnităţi religioase sau oficiale, manifestarea muzicală principală fiind cea vocală. Despre muzica instrumentală a vechilor greci ca gen independent nu ni s-au păstrat decît cîteva informaţii sumare, referitoare la rolul ei în cadrul jocurilor olimpice. Instrumentele principale, *aulos*-ul (un gen de fluier), *syrinx*-ul (precursorul naiului de astăzi) şi *chitara*, serveau pentru susţinerea vocii. De la vechii greci ne-au rămas un număr redus de melodii vocale. Potrivit acestui caracter al lor, ele au în general un ambitus redus şi o structură eminamente cantabilă, bazată

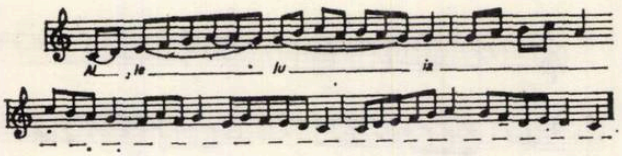
pe mersul melodiei pe trepte alăturate, întrerupt din cînd în cînd de cîte un interval mai mare decît secunda.

Imnul lui Helios-Mesomede (sec. 2 î.e.n.)



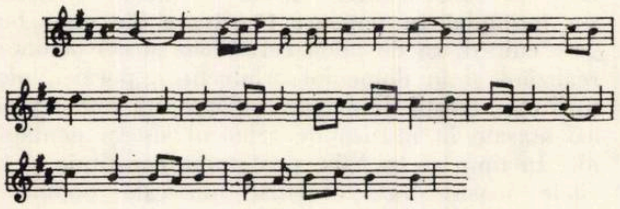
La începutul erei noastre, din muzica ebraică, greacă şi din cîntecele sclavilor — proveniţi din toate părţile întinsului Imperiu Roman — s-a format cîntarea religioasă a primelor comunităţi creştine, iar mai tîrziu *cîntecul Gregorian,* numit astfel după codificatorul ei în sec. VI, Papa Grigore cel Mare.

În Imperiul Roman de răsărit, din muzica vechilor greci a luat naştere de prin sec. IV, psaltichia bizantină,

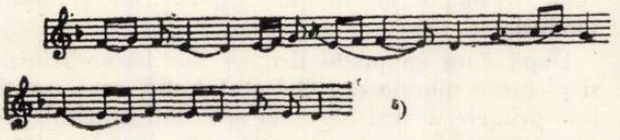


adoptată apoi de toate popoarele de rit ortodox.

Kanon de Andrei de Creta (650—720)



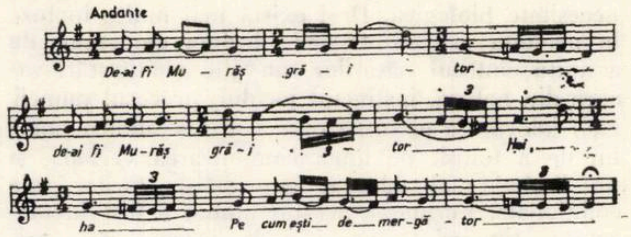
Melodie din Psaltichia românească



La fel ca şi cîntarea gregoriană, şi cea psaltică era destinată să fie executată numai cu vocea, avînd, ca atare, după cum se poate constata din exemplele de mai sus, o structură bazată tot pe mersul melodiei pe trepte alăturate.

Acest stadiu de dezvoltare în care melodia *monofonă* dispunea de şapte trepte diferite reprezintă forma ei cea mai evoluată. O structură melodică precum şi o forţă expresivă asemănătoare cu cîntecele psaltice şi gregoriene caracterizează şi melodiile populare din sud-estul şi răsăritul Europei.

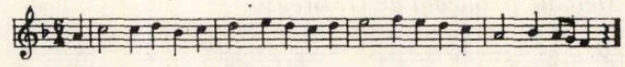
Doină din Banat culeasă şi publicată de T. Brediceanu



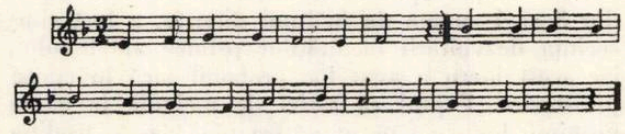
Pînă în secolul XI, în Apus nu exista altă muzică cultă decît cea religioasă. Dar iată că în condiţiile unui început de laicizare a vieţii, a unui anumit grad de emancipare a oamenilor de canoanele bisericii, apare şi prima muzică cultă laică a cărei naştere se datoreşte în bună parte şi contactului, în timpul Cruciadelor, cavalerilor feudali cu cultura arabă. Unii seniori cu talent muzical sau oameni din popor din serviciul lor (menestrels) compun cîntece pe versuri în care sînt preamărite virtuţile cavalereşti, precum şi cîntece pe versuri închinate dragostei. Prima artă cultă cu caracter lumesc, influenţată de muzica populară, este cunoscută în istoria muzicii sub numele de arta *trubadurilor* sau *trouverilor,* în Franţa, a *Minnesängerilor* în ţările germane.

Înrîurirea gregorianului este încă puternică. La baza noilor cîntece lumeşti stau aceleaşi moduri arhaice, dar datorită unui ritm mai precis, linia melodică se simplifică, capătă contururi mai pregnante şi tinde oarecum spre simetrie, avînd însă înainte de toate un alt caracter emoţional.

„Kalenda maya" de B. de Vaqueiras [6])



Pastourelle de Adam de la Hale [7])



În cursul secolelor XII-XIII, din întîlnirea a două sensibilităţi muzicale oarecum diferite, una caracteristică printr-un anumit simţ armonic — desigur încă cu totul embrionară, — sensibilitate proprie nordului Europei, alta prin excelenţă melodică, specific mediteraniană, ia naştere muzica pe mai multe voci, opera unor muzicieni de la catedrala *Notre Dame* din Paris. Sprijiniţi probabil pe o veche practică populară a heterofoniei, aceştia fac pasul hotărîtor spre muzica de forme mai complexe, prin care muzica europeană îşi defi-

---

[5]) Melodie publicată de Grigore Panţîru în „Notaţia şi ehurile Muzicii Bizantine", Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., pag. 99.

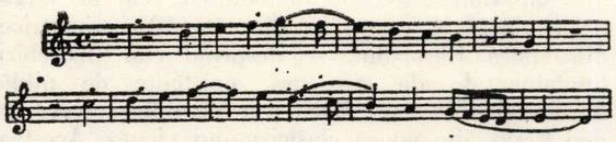
[6] [7]) Aceste exemple au fost publicate în „*A melodia története*" de Szabolcsi Bence, Zeneműhiadó Vállalat, Budapest 1907, pag. 60—68.

neşte pentru prima oară caracterul ei propriu în urma dobîndirii unei dimensiuni în plus faţă de melodia monofonă. Acest stil pe mai multe voci a evoluat lent ; pornind de la formele simple, rezultînd din încadrarea unui cîntec liturgic *(cantus firmus)* între alte două-trei melodii de invenţie proprie, concepute în spiritul cîntării gregoriene, el ajunge în creaţia şcolilor franco-flamande la o mare complexitate, la experimentarea tuturor artificiilor contrapunctice.

Bineînţeles că într-o împletitură de voci suprapuse, trebuind a ţine seamă de anumite considerente verticale, melodiile nu se mai pot desfăşura cu aceeaşi libertate ca acele de sine stătătoare din perioada precedentă a monofoniei.

Spre sfîrşitul Renaşterii, în creaţia italianului Palestrina şi a flamandului Orlando di Lasso, se ajunge la realizarea unui echilibru deplin între orizontal şi vertical, în sensul că la expresivitatea melodiei se adaugă şi aceea a armoniei, a succesiunii de acorduri ce rezultă din mişcarea melodiilor simultane.

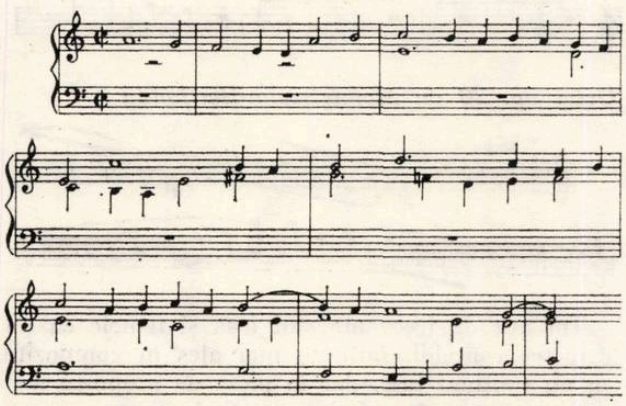
Iată un exemplu de mare noblețe a melodiei, reprezentînd discantul unei misse de Palestrina :



În timp ce în practica populară, muzica instrumentală, mai ales cea de dans, înflorea ca un gen de sine stătător, în creaţia europeană cultă, ea era, pînă în secolul XVI, redusă în general la rolul de susţinere a vocii.

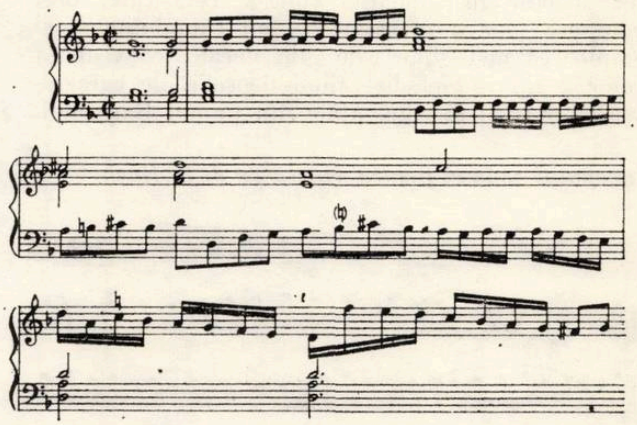
Muzica instrumentală cultă a luat de fapt naştere prin transcrierile pentru lăută sau orgă ale unor lucrări corale de stil polifon. După cum se poate constata examinînd începutul unui *Ricercari* pentru orgă de Cavazzoni, publicat în 1542 la Veneţia, structura piesei nu se deosebeşte de aceea a lucrărilor corale.

[8])



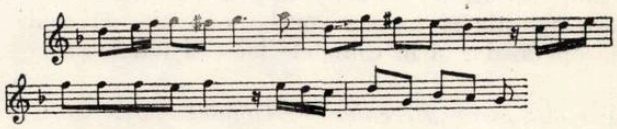
Datorită apariţiei instrumentelor sus-menţionate la care se adaugă şi cembalo-ul ce permitea executarea de acorduri, arpegii şi pasagii, pe lîngă melodia de tip vocal ia naştere acum treptat şi cea de tip instrumental, prin prezenţa mai frecventă, ca în cele destinate vocii, a unor intervale mai mari (sexta, septima, octava etc.), alternînd cu un mers treptat (sunete aşa-zise pasagere).

Intonazione d'orga de G. Gabrieli (publ. 1592) [9])

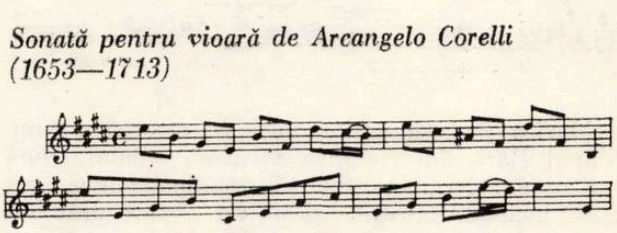


Treptat muzica instrumentală se emancipează de cea vocală pas cu pas, şi melodia dobîndeşte caracterul ei specific instrumental.

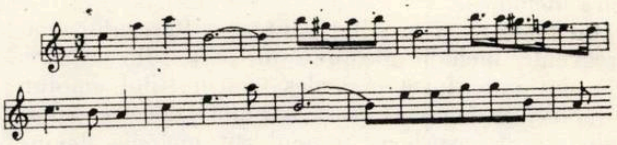
Din Fantezia Nr. 7 pentru coarde de Orlando Gibbons (1620)



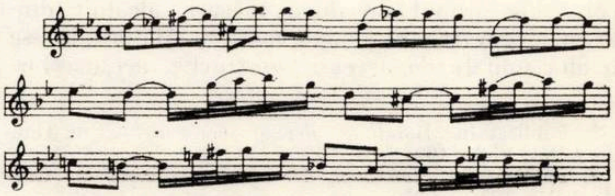
Sonată pentru vioară de Arcangelo Corelli (1653—1713)



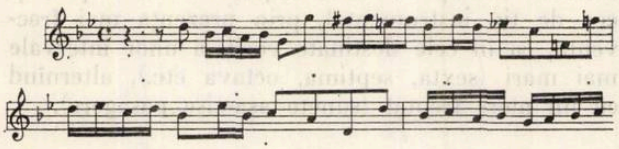
Concert pentru două viori de Vivaldi



Introducere la Cantata nr. 13.

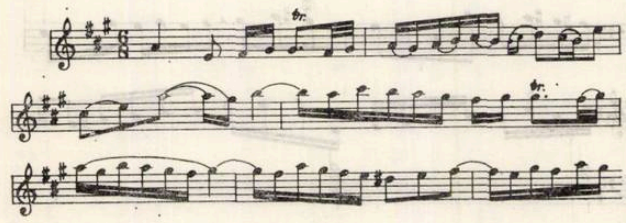


Fuga în sol minor de I. S. Bach.



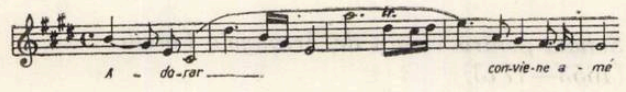
Tot atît de frecvente ca şi melodiile cu caracter specific instrumental sînt şi cele care, deşi compuse pentru instrumente, au cantabilitatea şi amploarea melodiilor de tip vocal, coexistenţa celor 2 tipuri melodice fiind deosebit de caracteristică muzicii instrumentale din timpul Barocului.

Începutul sonatei pentru vioară de J. S. Bach



Stăpînirea într-o măsură tot mai mare a instrumentelor, din punct de vedere al execuţiei tehnice (după cele cu claviatură vine acum şi rîndul celor cu coarde), contribuie la apariţia stilului *Concertant* care ajunge la punctul său culminant în epoca Barocului. Melodia instrumentală capătă acum deseori un caracter de virtuozitate care îşi face apariţia şi în cea vocală, mai ales în ariile de operă, dar şi în cantatele laice şi religioase.

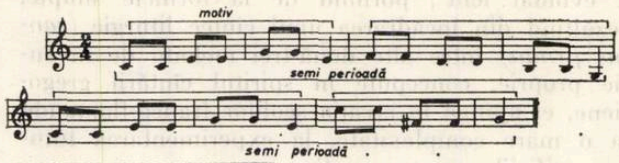
Arie din opera „Berenice" de Händel



Muzica pe mai multe voci a maeştrilor din timpul Barocului conţinea germenii stilului *omofon armonic*, caracterizat prin dominaţia unei singure melodii, întregită printr-un suport armonic ce completează sensul ei expresiv.

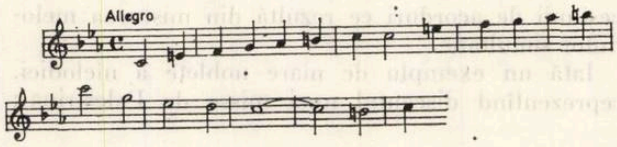
Modificările intervenite în muzica din perioada următoare Barocului, afectează bineînţeles şi structura melodică.

Cu toate că şi în stilul polifon al Barocului erau frecvente melodii alcătuite în parte din arpegii, ele sînt însă tipice mai ales pentru stilul omofon armonic. În legătură cu o anumită logică a suportului ei de acorduri, în noul stil melodia devine perfect simetrică, cu o riguroasă corespondenţă a elementelor componente. Unitatea de bază a materialului de construcţie a formelor omofone o constituie grupul de două măsuri, alcătuit dintr-un singur sau din două motive. Alăturîndu-i-se o altă unitate de aceeaşi construcţie, acestea formează împreună o semi-perioadă, iar două semiperioade alcătuiesc o perioadă.



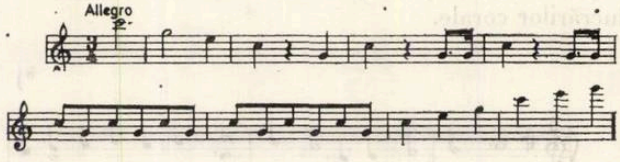
Teme de acest fel sînt frecvente mai ales în forma de lied, şi sînt alcătuite simetric din 2 perioade egale (sau asemănătoare) ; în forma sonată, ele au o respiraţie mai largă depăşind 8—10—12 măsuri ;

Tema I din partea I a sonatei „Patetica" de Beethoven

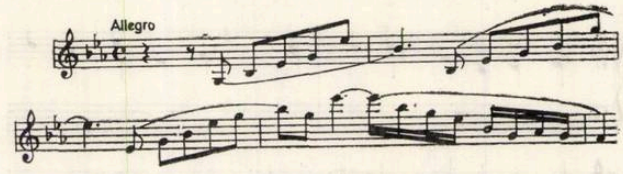


Comparînd astfel de melodii cu cele de largă respiraţie, fără cezuri şi fără împărţiri simetrice din epoca Barocului, se desprind clar deosebiri fundamentale de structură, existente de pildă între melodiile unui Bach sau Vivaldi şi acele de mai tîrziu, din epoca clasicismului vienez. Acestea din urmă au de îndeplinit, în cadrul desfăşurării unei piese muzicale, o funcţiune asemănătoare cu aceea a personajelor unei acţiuni dramatice. Astfel de melodii, construite pe bază de simetrie şi periodizare, au căpătat denumirea de *teme,* unele servind ca idee principală a unor compoziţii concepute în forma *sonată,* avînd drept caracteristică principală un contur şi un elan ritmic deosebit de pregnant.

J. Haydn (Simfonie)



Octet op. 20 de Mendelssohn-Bartholdy



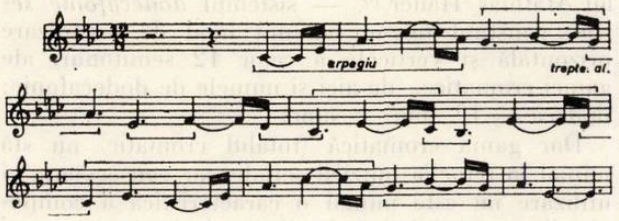
Tot atît de frecvente sînt însă şi temele cu un caracter cantabil, întîlnite mai ales în compoziţii cu un conţinut liric, dar în piese de proporţii mai mari, mai ales în cele concepute în forma *sonată,* servind ca idei contrastante faţă de cele cu caracter ritmic. În ceea ce priveşte structura lor, aceasta poate fi bazată fie numai pe arpegii, fie pe alter-

[8]) Publicat în *„Handbuch der Musikgeschichte"* de Guido Adler. Viena 1924, pag. 345.

[9]) Publicat în *„Handbuch der Musikgeschichte"* de Guido Adler, 1924, p. 350.

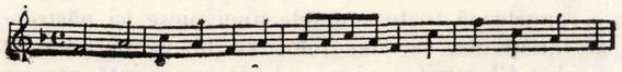
narea între arpegii și note pasajere, cum arată de pildă exemplul de mai jos :

Tema a II-a din partea I a sonatei „Appassionata" de Beethoven

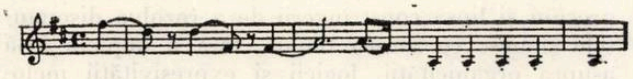


Cu toate că în creația clasicilor vienezi, temele sînt adeseori formate fie numai din arpegiul unui singur acord, fie dintr-o înlănțuire de arpegii a două sau trei acorduri (în majoritatea cazurilor tonică-dominantă), această simplitate armonică îngăduie totuși un număr aproape nelimitat de posibilități expresive. Diversitatea ritmului și a modului de folosire a arpegiilor cu notele pasajere, etc., contribuie la bogăția inepuizabilă a combinării sunetelor, la posibilitatea exprimării celor mai diverse nuanțe emoționale. Așa se explică faptul că deși numeroase teme au aceeași substrucțiune armonică, datorită ritmului, ele pot fi totuși cu totul diferite în ceea ce privește caracterul lor emoțional.

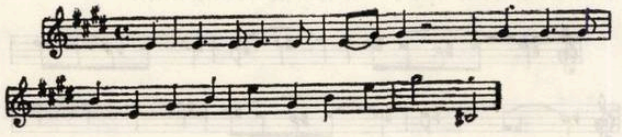
J. Haydn op. 74 nr. 2



Quartet KV499 de Mozart

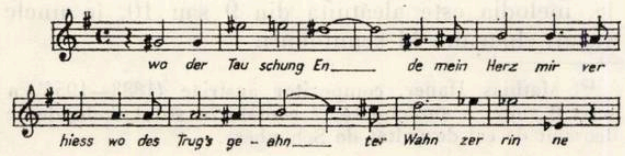


Aria Leonorei — Beethoven

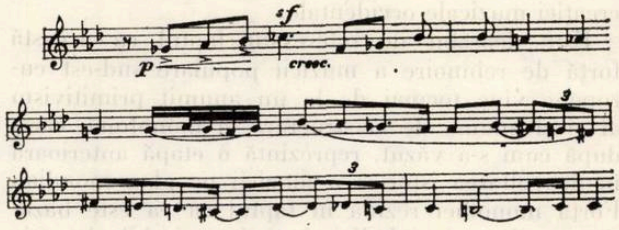


În cursul secolului XIX, în urma procesului de continuă lărgire a mijloacelor armonice, ce începe cu muzica lui Schubert, acordurile și înlănțuirea lor devine în creația marilor inovatori în domeniul armoniei ca Chopin, Liszt și Wagner, tot mai diferențiată. Acest proces are o influență și asupra melodiei care capătă acum un caracter din ce în ce mai cromatic.

„Tristan și Isolda" de R. Wagner

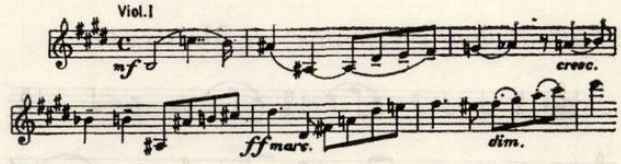


„Parsifal" de R. Wagner

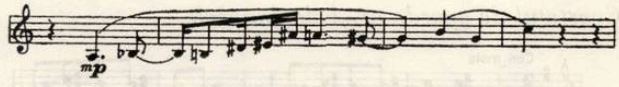


În muzica romantică a secolului trecut, în al cărei mod de exprimare armonia are un rol atît de important, melodia luînd în general naștere chiar din armonie, aceste două componente ale muzicii formează astfel o strînsă unitate. Detașată de armonie, melodia pierde adeseori din sensul ei expresiv, încît nu mai poate fi înțeleasă ca atare, făcînd uneori chiar impresia unei succesiuni arbitrare de sunete. Din această categorie de melodii-teme, constituind o proiecție a armoniei, fac parte în număr mare cele caracteristice îndeosebi pentru muzica lui Wagner, mai ales cele din operele *Tristan și Isolda* și *Parsifal*. Ele sînt de asemenea aproape tipice și inovatorilor în domeniul armoniei de după Wagner, ca Anton Bruckner, Alexandr Skriabin, Max Reger, Richard Strauss etc.

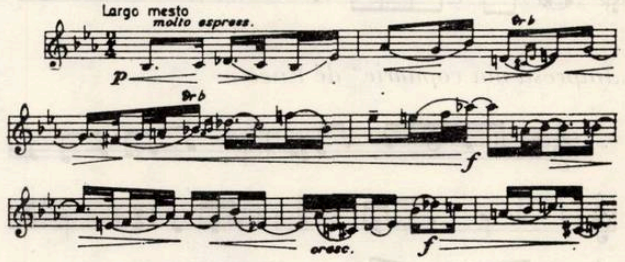
Simfonia nr. 9 de A. Bruckner



„Sonata pentru pian" nr. 10 op. 70 de Scriabin



Cvartetul nr. 1 în sol minor de Max Reger



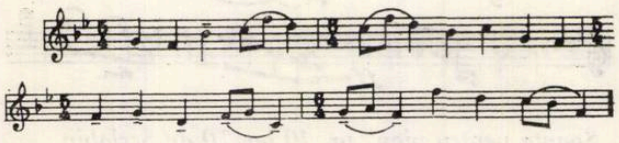
În aceeași perioadă, în care în creația compozitorilor de după Wagner, menționați mai sus, au avut loc aceste prefaceri ale modului de exprimare, creația cultă a compozitorilor din sud-estul Europei și din alte țări cu folclorul bogat, ca de pildă Spania, prezintă alte aspecte stilistice. Anumite însușiri esențiale ale melodiei populare, forma ei lapidară, simplitatea, sinceritatea și spontaneitatea ei au servit ca model pentru inventarea propriilor lor melodii și în același timp ca un puternic anti-

dot împotriva procesului tot mai accentuat de artificializare ce s-a manifestat într-o bună parte a creaţiei muzicale occidentale.

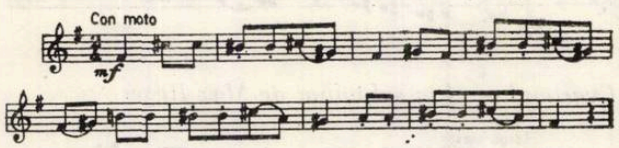
Este deosebit de interesant faptul că această forţă de reînnoire a muzicii populare sud-est europene vine tocmai de la un anumit primitivism al ei şi anume de la structura ei monofonă, care, după cum s-a văzut, reprezintă o etapă anterioară în dezvoltarea istorică a muzicii pe plan mondial. Forţa monodiei rezidă în faptul că ea este bazată pe primatul melodiei şi pe inepuizabila bogăţie şi varietate a ritmului, care în muzica occidentală s-a atrofiat din cauza hipertroficei dezvoltări a gîndirii armonice.

După cum se ştie, în ordine cronologică primii care s-au adresat autenticii muzici populare, au fost compozitorii ruşi din secolul XIX care, în frunte cu Mussorgski, au valorificat în creaţia lor particularităţile melodico-ritmice ale cîntecelor şi dansurilor ţărăneşti, îmbogăţind astfel mijloacele expresive ale muzicii culte. Sprijinirea consecventă pe muzica populară, este caracteristică — desigur sub aspectele stilistice ale muzicii contemporane — şi reprezentanţilor curentului folcloric modern din secolul nostru ca Janácek, Bartók, Enescu, De Falla, Kodály şi, mai recent, Haciaturian şi alţi compozitori reprezentanţi ai şcolilor naţionale din Uniunea Sovietică. Iată şi cîteva teme cu o structură melodică influenţată de aceea a muzicii populare.

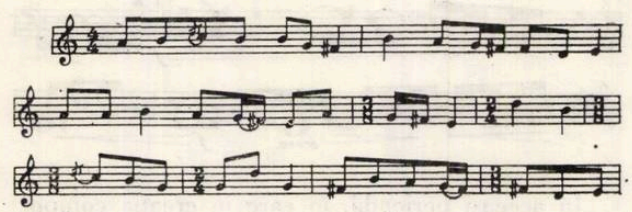
„Tablouri dintr-o expoziţie" de Mussorgski



Cvartetul de coarde nr. 1 de Janaček



„Impresii din copilărie" de Enescu



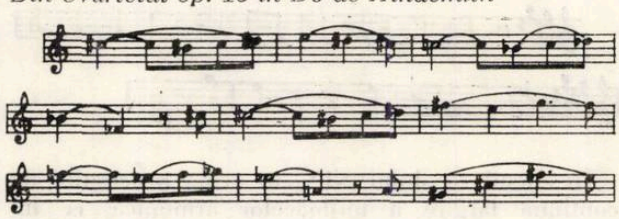
Procesul de intensă cromatizare şi de continuă diferenţiere a armoniei, care a avut loc într-o bună parte a muzicii occidentale, a dus în cele din urmă la lărgirea tonalităţii pînă la limitele ei, procesul terminîndu-se în creaţia lui Schönberg şi a discipolilor săi cu dezagregarea tonalităţii şi apariţia stilului „atonal".

Cu scopul de a asigura desfăşurării muzicale, în condiţiile de dezagregare a tonalităţii, o forţă de coeziune care s-o înlocuiască pe aceea de altădată a tonalităţii, Arnold Schönberg a creat, — după unele iniţiative anterioare în acest domeniu, ale lui Mathias Hauer [10], — sistemul *dodecafonic serial*, constînd într-un anumit mod de organizare orizontală şi verticală a celor 12 semitonuri ale gamei cromatice. (de aici şi numele de dodecafonic: dodeca = 12, foné = sunet).

Dar gama cromatică (totalul cromatic) nu stă numai la temelia muzicii seriale, iar consecventa ei utilizare nu este numai o caracteristică a compozitorilor aparţinînd culturii muzicale germane, ci constituie un aspect stilistic important şi al muzicii unor compozitori francezi, ca de pildă Arthur Honegger. Mai mult chiar, frecvenţa elementelor cromatice, în organică combinaţie cu arhaicele moduri populare, este oarecum definitorie şi pentru stilul lui Bartók şi cel al lui George Enescu, mai ales din lucrările sale tîrzii.

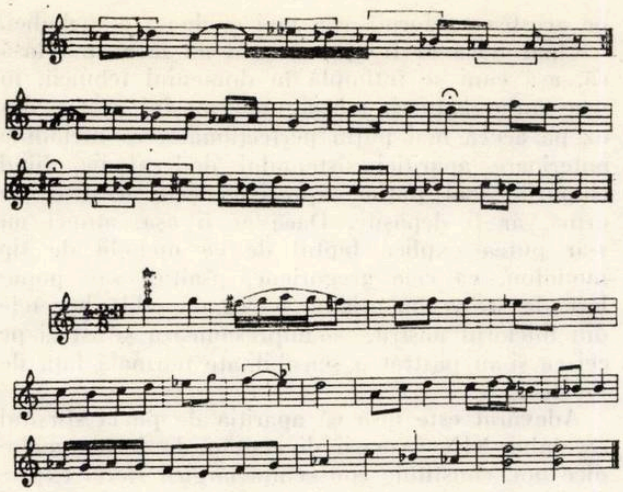
Spre deosebire de sistemul dodecafonic serial care obligă pe compozitor ca în inventarea temelor şi în dezvoltarea acestora să ţină în mod permanent seama de rigorile metodei seriale, în muzica lui Paul Hindemith şi în aceea a adepţilor săi (Harold Genzmer, Ernst Toch etc.) melodia izvorăşte tot atît de liber din gama cromatică ca cea de structură strict diatonică din gamele majore şi minore, caracteristică muzicii de altă dată. În muzica lui Hindemith şi a altor compozitori care folosesc „totalul cromatic", centrul tonal la care se raportează toate sunetele unei piese îşi păstrează funcţiunea sa, dar folosirea liberă în melodie a celor 12 semitonuri, are drept consecinţă aceeaşi libertate şi în domeniul armoniei ; în acest fel, posibilitatea de a înlănţui un acord cu oricare altul, precum şi lipsa constrîngerii de a rezolva disonanţele slăbesc coeziunea tonală, fără a impieta însă asupra organicităţii, logicii şi expresivităţii melodiei.

Din Cvartetul op. 16 în Do de Hindemith

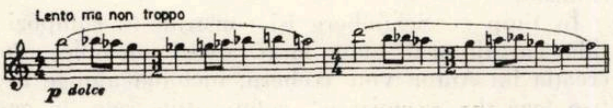


În timp ce în muzica apuseană din secolul nostru cromatismul îşi are sursa sa în acord, în extrema diferenţiere a limbajului armonic, în muzica celor doi mari reprezentanţi ai curentului folcloric modern, Bartók şi Enescu, cromatismul îşi are sorgintea sa în acele melodii populare româneşti în care distanţe de tonuri întregi alternează cu semitonuri sau care, în urma prezenţei treptelor mobile, melodia este alcătuită din 9 sau 10, în unele cazuri chiar din 11 semitonuri.

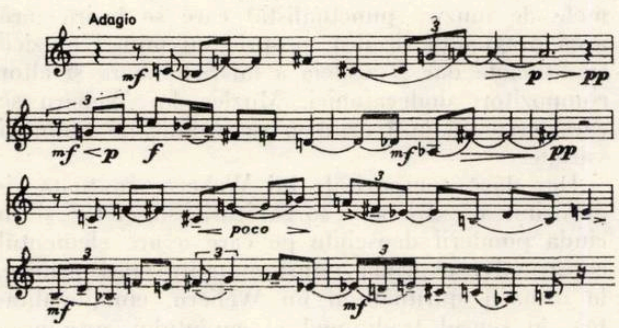
[10]) Mathias Hauer, compozitor austriac (1883—1954) a scris 8 suite, o simfoniettă, 2 cantate în stilul dodecafonic deosebit de cel dezvoltat de Schönberg.



Sonata pentru două piane și percuție (partea a II-a) de Bartók

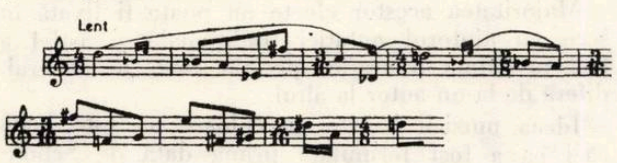


„Simfonia de cameră" de Enescu



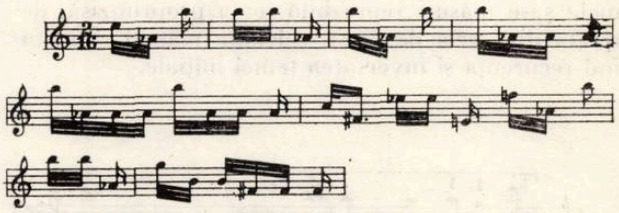
Dintre temele și melodiile deosebit de caracteristice pentru sensibilitatea unui compozitor contemporan fac parte și cele create de Olivier Messiaen. Deși din structura melodică a ideilor sale muzicale nu sînt absente nici cromatismele și nici salturile mari, ele fiind clădite pe temeiul unuia dintre *modurile cu tranziție limitată*, inventate de Messiaen, melodiile sale se integrează în mod organic în tonalitate.

„Turangalîla" de O. Messiaen



Făcînd studii de ornitologie muzicală și fiind de părere că melodia nu este un privilegiu al oamenilor, ci ea poate fi regăsită într-o formă nu mai puțin impresionantă și în cîntecul păsărilor, „liberă, anonimă, improvizată, născută din plăcerea de a cînta" [11].), Messiaen a ales ca material tematic al mai multor lucrări ale sale *(Reveil des oiseaux, Oiseaux exotiques, Catalogue des oiseaux, Chronocromie)* cîntece ale celor mai diferite păsări din Franța și din alte țări, pe care le-a notat cu multă exactitate.

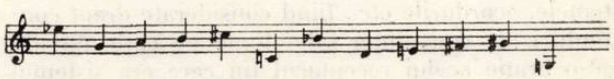
Cîntecul ciocîrliei din „Chronochromie" de Messiaen



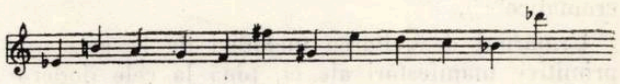
Procedeul întemeiat pe valorificarea într-o compoziție a unor melodii care nu sînt de proveniență umană, a rămas deocamdată un fenomen izolat, ca și încercările lui Alois Haba de a crea un sistem muzical, bazat pe împărțirea gamei în sferturi, treimi și șesimi de ton, melodia cuprinzînd deci intervale mai mici de un semiton.

Nu intenționăm să întreprindem în cadrul prezentului studiu o analiză mai amănunțită a sistemului dodecafonic serial pe temeiul căruia atît Schönberg cît și elevii săi direcți, Alban Berg și Anton von Webern, au compus lucrări reprezentative pentru creația muzicală din prima parte a secolului nostru, iar după ei și alții [12]). Ceea ce considerăm însă necesar de a menționa aici referitor la melodia dodecafonică, este forma ei neobișnuită, deosebită de toate formele melodiei cunoscute pînă la apariția sistemului serial.

Ce este o *serie?* O succesiune de 12 semitonuri ale gamei cromatice, stabilită după o anumită ordine, servind ca material brut pentru construirea materialului tematic al unei lucrări :



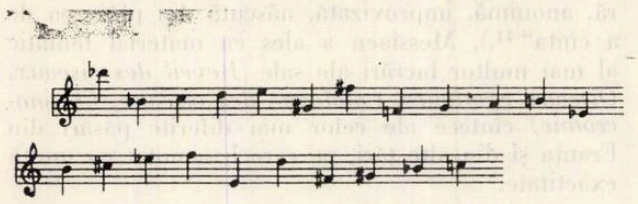
iar inversarea seriei poate fi folosită ca material de construcție al temelor (intervalele stabilite în seria originală rămîn aceleași, numai că ele vor fi socotite în sens invers) :



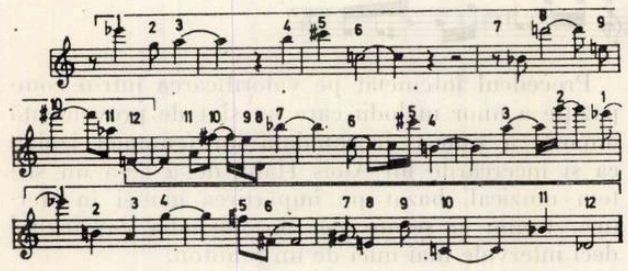
[11]) *Histoire de la musique* II, Ed. Gallimard, Paris, 1963, pag. 1165.

[12]) Pierre Boulez, Luigi Nono, Luigi Dallapiccola, Ernst Krenek, Alois Bernhard Zimmermann, Hanz W. Henze, Wolfgang Fortner.

precum și recurența ei și inversarea recurenței :



Iată de pildă, ideea de bază a *Cvintetului pentru suflători, opus 26,* de Schönberg, care în primele șase măsuri reprezintă tema propriu-zisă, derivată din seria de bază, celelalte măsuri constituind recurența și inversarea temei inițiale.



Pentru a nu se produce efecte tonale prin care între muzica dodecafonică serială și cea tradițională ar mai putea exista asemănări, metoda serială interzice repetarea într-o temă a unui sunet, mai înainte ca toate celelalte să fi fost expuse.

Spre deosebire de o piesă concepută tonal în care există o anumită ierarhie a sunetelor, ele fiind raportate la un centru, în muzica dodecafonică serială ele nu au nici o legătură cu un astfel de centru și sînt egale ca importanță.

Metoda serială a dat loc chiar în rîndul adepților sistemului dodecafonic la interpretări diferite. În timp ce Schönberg afirma că seria este un produs al inspirației, René Leibovitz, elev al lui Schönberg și unul dintre teoreticienii noului sistem afirmă că : „.... în timp ce compozitorul tonal crede că poartă lumea sa muzicală în sinea lui (temele, acordurile etc., fiind considerate drept conținuturi ale conștiinței sale) lume pe care a realizat-o grație acelui receptacul fin care era sistemul tonal, metoda schönbergiană pune accentul pe faptul că toate figurile sonore se află în afara *conștiinței sale* și *intenționalitatea* compozitorului (intenționalitate care este conștiința de figuri sonore) este aceea care vizează aceste figuri. Aceasta reiese în evidență din însăși structura tehnicii cu 12 sunete, din moment ce știm că actul inițial al compozitorului dodecafonic constă într-un act intențional de organizare a celor 12 sunete ale gamei cromatice"[13]).

Urmărind dezvoltarea melodiei de la cele mai primitive manifestări ale ei, pînă la cele dodecafonice, ar putea exista tentația de a le considera pe acestea ca forma cea mai evoluată a melodiei.

Chiar dacă ar fi așa, aceasta nu înseamnă însă că, așa cum se întîmplă în domeniul tehnicii, în care îmbunătățirea adusă unei mașini scoate din uz pe aceea mai puțin perfecționată, că melodiile anterioare apariției sistemului dodecafonic, fiind chipurile mai puțin expresive decît acestea din urmă, ar fi depășite. Dacă ar fi așa, atunci nu s-ar putea explica faptul de ce melodii de tip monofon, ca cele gregoriene, psaltice sau populare de străveche origine — ca de pildă bocetele din folclorul nostru, — impresionează și astăzi pe cei ce și-au păstrat o sensibilitate normală față de muzică.

Adevărat este însă că apariția de pe la sfîrșitul secolului XIX a marii diversități de forme melodice noi, constituie consecința lărgirii sferei expresive ce și-a făcut loc în muzică în urma tălmăcirii unor stări sufletești care pînă atunci nu-și aflau locul în muzică, ca de pildă spaima, groaza, disperarea etc., caracteristice pentru muzica expresionistă.

În timp ce Schönberg își construiește compozițiile cu ajutorul unor largi arcuri melodice, în creația lui Anton von Webern, melodia ajunge într-o fază de „atomizare", compozițiile sale (în general scurte, de pildă simfonia sa are o durată de 10 minute), fiind construite nu din teme sau „linii directoare", ci din „puncte" (de aici și numele de muzică punctualistă) care se înșiră fără acea pregnanță ritmică, proprie nu numai muzicii tradiționale dar și aceleia a lui Schönberg și altor compozitori dodecafonici. Muzica lui Webern se caracterizează însă printr-o succesiune de timbruri variate.

Dar dacă compozițiile lui Webern, cu toată rigurozitatea extremă a organizării sunetelor și în ciuda ponderii deosebite pe care o are elementul constructiv, exprimă totuși anumite stări psihice, la urmașii spirituali ai lui Webern, emoționalitatea, în sensul tradițional al cuvîntului, este greu sesizabilă, dacă nu cu totul absentă.

În lucrările acestora, cu o considerabilă diversitate de forme sonore, ca clustere (conglomerate de sunete), precum și glissando-uri, triluri, flageolete etc., executate pe instrumente clasice, la care se adaugă și zgomote produse cu aceleași instrumente (lovirea instrumentului cu palma, periatul coardelor pianului, „prepararea pianului" prin introducerea între corzi a unor mici obiecte zornăitoare etc.), se obține o mare varietate de efecte coloristice. O gamă și mai largă de asemenea efecte se pot produce cu instrumente electronice.

Majoritatea acestor efecte nu poate fi fixată în scris cu ajutorul notației tradiționale și astfel a fost inventată o grafie specială care, în general, diferă de la un autor la altul.

Ideea muzicii bazate pe culoare nu este nouă căci ea a fost formulată prima dată de Schönberg în *Tratatul* său *de armonie* din 1911 (Universal Edition, Viena, pag. 507).

Nu intenționăm să ne ocupăm mai îndeaproape cu muzica timbrală avangardistă care a apărut în cursul ultimelor două decenii și jumătate. Studiul nostru fiind consacrat *melodiei,* trebuie să

[13]) R. Leibovitz: *Introduction à la Musique de douze sons* (Ed. Z. Hoche, Paris, 1949, pag. 109).

BIBL. ... A „ASTRA"
SIBIU

arătăm însă că acest element principal al exprimării muzicale de pînă acum, a cărei diversitate de manifestări am urmărit-o în cele precedente, a fost exclusă din creaţia adepţilor noilor curente avangardiste.

Nu este poate o afirmaţie gratuită că lipsa de melodie sărăceşte în mod evident muzica. Dar abandonarea ei în muzica avangardistă a fost posibilă datorită faptului că, izvorîtă din alte domenii psihice decît cele tradiţionale, ea nu se adresează laturii afective a psihicului ascultătorilor, ci urmăreşte o satisfacţie de ordin pur intelectual, prin modul de organizare a materialului sonor pe temeiul unor principii matematice. Exegeţii noilor curente explică acest proces de tot mai accentuată „intelectualizare" a muzicii prin influenţa ştiinţei asupra artelor.

Ştergerea deosebirilor existente pînă acum între artă şi ştiinţă este — judecînd după însăşi declaraţiile celor mai de seamă reprezentanţi ai avangardismului — consecvent urmărită în muzica cea nouă.

Psihicul omului se caracterizează prin coexistenţa unei sfere emoţionale cu aceea în care au loc procesele raţionale, ambele într-o permanentă întrepătrundere.

Orice om care iubeşte muzica, ştie din experienţă proprie că, trecînd dincolo de senzaţiile pur auditive, muzica declanşează în psihicul celui ce o ascultă un proces dinamic, o potenţare a stărilor afective, avînd ca rezultat o bună stare sufletească, „sentimentul de eliberare interioară" care adevereşte nemijlocit teoria aristotelică a Katharsisului" [14]).

Pentru efectul katharctic este concludent faptul că „sentimentul de eliberare" apare nu numai în cazul ascultării unei muzici izvorîtă din sentimentul de afirmare a vieţii, ci şi sub impresia unor compoziţii al căror conţinut emoţional este expresia suferinţei, a tragicului, a patosului dramatic etc. Deşi asistăm astăzi la o largă răspîndire a artei avangardiste, care în rîndul tinerei generaţii de compozitori are un număr tot mai mare de adepţi, totuşi nu se poate face un pronostic asupra dezvoltării viitoare a artei muzicale. Unii exegeţi ai curentelor avangardiste afirmă cu tărie, că apariţia acestora, corespunzînd spiritului epocii, înseamnă sfîrşitul muzicii tradiţionale. Alţii, mai puţin categorici, sînt de părere că cele două feluri de arte muzicale vor coexista şi în viitor.

S-ar putea întîmpla ca, în viitor, în condiţiile civilizaţiei tehnice în permanentă dezvoltare şi în urma influenţei tot mai accentuate a spiritului ştiinţific, creaţia compozitorilor să conste din structuri sonore ca scop în sine şi ca dintr-o astfel de artă sonoră, cu un caracter pur arhitectural, să dispară şi ultimele reziduri ale unei vieţi afective. Sigur este însă că pe lîngă aceste forme ale unei arte sonore cu un caracter mai mult sau mai puţin abstract, vor exista şi alte genuri muzicale, servind pentru distracţia oamenilor, expresie a bunei lor dispoziţii. Oamenii nu vor înceta nici să danseze şi nici să cînte, şi astfel, pe lîngă formele savante ale muzicii vor fi mereu actuale formele muzicii de dans şi de cîntec, din care nu va lipsi melodia. Desigur că în acest fel, se va adînci tot mai mult o prăpastie între cele două forme de îndeletnicire muzicală.

Dacă generaţiile viitoare nu se vor dezvolta în mod unilateral, numai pe plan raţional, şi viaţa afectivă a oamenilor nu va ajunge într-o stare de atrofiere, prin dispariţia sentimentelor, atunci şi cele mai înalte forme ale artei muzicale vor trebui să răspundă cerinţelor emoţionale, iar în acest caz *melodia* îşi va păstra şi în viitor rolul ei ca element primordial al muzicii.

---

[14]) Dicţionar de estetică generală, Bucureşti, Editura Politică, 1972, pag. 357.

La aniversarea lui Valentin Gheorghiu

În galeria universală a pianiştilor contemporani îl consider pe Valentin Gheorghiu al nostru printre cei mai iluştri. Arta lui interpretativă e remarcabilă prin distincţie, bun gust, sobrietate, construcţie, o nobilă şi profundă muzicalitate.

Îi adaug pianistului calitatea de eminent compozitor care întregeşte profilul de muzician al virtuosului şi îi conferă posibilităţi proprii de înţelegere, de adîncire a partiturii.

Iar ca trăsătură esenţială a caracterului, subliniez cu admiraţie calitatea rară şi de mare preţ : modestia, sublima modestie a lui Valentin Gheorghiu.

La aniversarea celor 30 de ani de activitate artistică pe tărîmul muzicii româneşti, îi exprim gîndurile mele bune, împreună cu urările de sănătate, pentru noi împliniri şi alte aniversări luminoase.

ION DUMITRESCU

Convorbire

— *Valentin Gheorghiu, vă propunem, acum cînd se desfăşoară ciclul concertelor prin care Filarmonica aniversează 30 de ani de la debutul dumneavoastră, o discuţie despre... pianistul Valentin Gheorghiu.*

— Preferam, ca întotdeauna să vă răspund cîntînd...

— *Ce mai puteţi face... Ne-aţi promis de astă dată că ne vorbiţi... aşa încît nu mai aveţi încotro...*

— Cu ce începem ?

— *Cu amintirea primilor paşi... muzicali.*

Aveam 4 ani cînd Ştefan a început să cînte la vioară şi eu îl priveam cu nesaţ. Curînd mi s-a cumpărat şi mie o pianină. Părinţii au simţit că ne place muzica şi au făcut totul ca să ne ajute.

— *Dar nu voinţa părinţilor a putut determina o asemenea carieră...*

— Am făcut muzică nu pentru că au vrut părinţii ci pentru că am avut o afinitate faţă de ea... şi am făcut-o din dragoste pentru muzică, dragoste pe care o păstrez, iertaţi-mă că insist, şi acum...

Dacă am izbutit să slujim această frumoasă artă a fost datorită părinţilor care ne-au înţeles şi ne-au ajutat... Apoi am avut norocul să trăim în preajma unor mari oameni cum au fost Constanţa Erbiceanu, Mihail Jora — eminenţi profesori care ne-au fost ca adevăraţi părinţi...

— *În casa Constanţei Erbiceanu aţi revenit şi după ce nu aţi mai avut statutul unui elev...*

— În muzică înveţi mereu... şi cu C. Erbiceanu am învăţat mereu. Veneam în fiecare săptămînă să-i cînt pînă în ultima clipă a vieţii ei. A fost între noi o prietenie care nu s-a desfăcut niciodată.

— *În cîteva cuvinte, cum aţi rezuma „lecţia" primită de la Constanţa Erbiceanu ?*

— În primul rînd că muzica are calitatea de a nu admite nimic în viteză, ci cu un finisaj pentru care trebuie să ai o răbdare fără margini... Să servim textul muzical, să nu-l deformăm cu personalitatea noastră... ci să pătrundem în esenţa muzicii.

— *Cine v-au fost colegi ?*

— Silvia Şerbescu, Lidia Cristian, Magda Nicolau, Irina Lăzărescu, Theodor Bălan.

— *Cînd aţi început studiile la Conservator ?*

— La 6 ani... Cu ajutorul maeştrilor C. Erbiceanu, Mihail Jora, Mihail Andricu, George Breazul, am fost primiţi la Conservator. Este curios faptul că la Conservator am urmat doar disciplinele teoretice necesare compoziţiei, şi nu pianul. C. Erbiceanu era pensionată de la Conservator şi am urmat doar cursurile ei particulare. Nu am deci o diplomă de absolvenţă la pian. Şi nu ştiu ce o să mă fac în viaţă...

— *Ce loc ocupă în formarea Dvs. anii petrecuţi la Conservatorul din Paris ?*

— La sugestia maestrului Enescu am primit o bursă şi am stat doi ani la Paris, după care ne-am reîntors... A început războiul... Am rămas în ţară şi-mi pare foarte bine că s-a întîmplat aşa, că pot spune că aparţin unei şcoli româneşti. Ce am învăţat la Paris a fost interesant, complex, dar profesorii de care mă simţeam mai legat au fost întotdeauna cei din Bucureşti...

— *Cînd „intervine" în biografia Dvs, numele George Georgescu ?*

— În momentul debutului meu la Filarmonică... în 1943 aveam 15 ani, Georgescu m-a invitat să susţin primul concert la Ateneu. Era în mai, era foarte cald, foarte frumos. Nu aveam nici un fel de emoţie pe atunci... Simfonicul a început cu *Concertul în Do major* de Beethoven şi a continuat cu *Simfonia a IX-a*. De atunci, George Georgescu m-a luat sub aripa lui protectoare şi mă invita să cînt în fiecare an.

— *Vorbiţi-ne şi despre ceilalţi dirijori români cu care aţi colaborat...*

— O strînsă prietenie m-a legat de Constantin Silvestri. De multe ori organiza la el audiţii. Ascultam nopţi întregi... În casa lui Silvestri am auzit pentru prima oară *Wozzek*... Trebuie să amintesc de asemenea de Al. Alessandrescu, Th. Rogalski, A. Ciolan, dirijori cu care am colaborat de multe ori şi pentru care am avut o deosebită stimă.

— *De C. Silvestri vă leagă momentul primei audiţii a Concertului de Paul Constantinescu.*

— Prima audiţie de la Bucureşti şi prima audiţie de la Paris din 1957, cînd Silvestri a fost invitat în Capitala Franţei... După aceea am realizat cu el un disc cu Orchestra Radiodifuziunii Franceze.

Am o stimă deosebită faţă de Paul Constantinescu. Îmi amintesc cînd m-a chemat la el acasă, să ascult *Concertul pentru pian* pe care tocmai îl scrisese. Cînd am auzit tempii pe care îi luase (pentru că nu era un pianist prea bun), nu prea mi-a plăcut... Tema mi s-a părut superficială... Curînd, mi-am schimbat părerea. Mi-am dat seama că deficienţele compozitorului în interpretare mă împiedicau să văd frumuseţea partiturii...

Cum am interpretat prima oară *Finalul* în tempo-ul cu care-l cînt astăzi, Paul Constantinescu s-a speriat şi a spus că nu-l mai recunoaşte. Pe urmă s-a obişnuit...

— *Ce loc ocupă după părerea Dvs. acest Concert în literatura pianistică națională ?*

— Îl socot cel mai frumos concert românesc... Este o lucrare profundă, dramatică, cu o scriitură pianistică plină de farmec.

— *Ce au însemnat pentru Dvs. cele 3 decenii care au trecut de la debut ?*

— 30 de ani de muncă, de emoții... cîntînd în multe țări ale lumii, de la Tokio la New-York...

— *Sub bagheta căror dirijori ați cîntat de-a lungul acestor ani ?*

— Dorati, Fistoulari, Benzi, Serge Baudo (cu care am fost coleg la Paris), Aubersson. Acompaniatori ideali : Auberson și Georgescu.

— *Dintre pianiștii ascultați, pe care-l socotiți un interpret ideal ?*

— Idealul meu de pianist ar fi Schnabel în Beethoven, Horovitz în Liszt și Prokofiev, Edwin Fischer în Mozart... Rubinstein în Chopin... Toți la un loc ar fi... pianistul ideal.

— *Și un Richter ?...*

— În toate.

— *În cei 30 de ani de activitate v-au atras și alte instrumente cu claviatură, — orga, clavecinul ?...*

— Mi-a plăcut foarte mult orga...

— *De ce ați părăsit-o în ultimul timp ?*

— Din cauza pianului... pentru care am părăsit și compoziția...

— *Care este raportul între interpretul și compozitorul Valentin Gheorghiu ?*

— Compozitorul și pianistul sînt într-o veșnică ceartă... Unii compozitori îmi spun că sînt foarte talentat la pian, să mă țin de el... iar unii pianiști îmi propun să mă preocup numai de compoziție. Dar aș sublinia cu seriozitate că activitatea componistică mă ajută enorm în pianistică.

— *Din întreaga literatură a pianului ce lucrări preferați ?*

— Îmi place muzica în general, chiar dacă nu e scrisă pentru pian. Literatura pianului e vastă, mi-e greu să precizez ce-mi place și ce nu-mi place. Îmi plac multe lucrări, începînd de la creațiile preclasicilor la cele semnate de Prokofiev. După Bartok, Prokofiev, îmi plac mai puține lucrări... Literatura de pian unde nu există cantabilitate ci numai percuție este foarte interesantă dar parcă ar fi unilaterală...

— *Se vorbește adeseori despre predilecțiile lui Valentin Gheorghiu pentru muzica romanticilor ?*

— Știți că și în tehnica unui pianist cîntăresc mult uneltele lui, adică mîinile... un pianist care are mîini cu degete pline și egale poate fi dispus să interpreteze lucrările clasice... Mîinile m-au împins spre literatura romantică. Asta nu înseamnă că nu-mi plac clasicii și compozitorii contemporani.

— *În cei 30 de ani de activitate, care a fost momentul cel mai dificil ?*

— În 1968, am fost programat la Montreal în Canada într-o prestigioasă serie de concerte... Pentru mine a fost o onoare și în același timp un lucru foarte greu să cînt în același ciclu unde au mai fost programați Michelangeli, Rubinstein, Ghilels, precum și Orchestre de Paris cu Charles Münch... Se pare că a fost bine, pentru că în anul următor am fost rechemat să cînt într-o serie de concerte la care și-au dat concursul Richter, Michelangeli, Rostropovici, Oistrach...

Concertele de la Montreal au fost momentele cele mai grele și poate cele mai importante ale carierei mele...

— *Ne vorbeați cîndva despre greutățile, despre dificultățile pe care a trebuit să le învingeți de-a lungul vieții Dvs. La ce anume vă refereați ?*

— La greutățile de a face muzică... Înainte de fiecare concert sîntem în fața unui examen... După un concert o luăm de la capăt... 30 de ani, munca continuă încercînd mereu să te autodepășești, nu este un lucru ușor... De multe ori ai impresia că ești în regres... că nu merge bine... că te depărtezi de muzică. Dar de multe ori ești recompensat cînd vezi că publicul pleacă de la concert mai bun decît a venit...

— *Nu v-a părut niciodată rău că ați optat pentru această carieră ?*

— Cred că altceva nu puteam să fac. Socot însă că nu sînt... pianist.

— *Cum adică ?*

— Îmi place muzica și pianul e doar o latură a muzicii...

— *A existat un eșec în acești 30 de ani de activitate ?*

— Desigur... Dar se pare că nu știu decît eu lucrul acesta... Și cred că așa e mai bine...

— *Spuneți-ne de ce nu există un elev al lui Valentin Gheorghiu ?*

— Probabil că o să am în viitor. Deocamdată nu am timp și nici suficientă răbdare...

— *Putem deci spera că va exista cîndva un profesor, Valentin Gheorghiu ?*

— Nu știu încă dacă aș fi un bun profesor !...

— *S-a vorbit totdeauna de... timidul Valentin Gheorghiu. Cum se împacă timiditatea cu acea forță teribilă pe care o dobîndiți în fața claviaturii ?*

— Sînt un timid într-adevăr... dar poate că în fața pianului îmi dispare timiditatea...

— *Ce înseamnă pentru Dvs. Ateneul... în comparație cu sutele de săli de concerte în care ați concertat ?*

— Un loc drag, unde cîntam totdeauna cu dragoste, deși din nefericire în ultimii ani, din cauza

reparațiilor, și-a pierdut acustica. Ateneul este un simbol...

— *Vorbiți despre noi... Înțelegem că vorbiți de frații Gheorghiu.*
Ce a însemnat Ștefan Gheorghiu pentru Valentin Gheorghiu ?

— Am crescut împreună în muzică, am lucrat și am cîntat împreună...

— *Unii critici au scris uneori despre repertoriul limitat al lui Valentin Gheorghiu.*

— Ce înseamnă „limitat" ?

— *Criticii s-au referit probabil la faptul că cultivați cu predilecție creația veacului 19...*

— Bine, dar eu cînt și lucrări de Bach, Mozart, Paul Constantinescu, Enescu, Prokofiev...

— *Putem spera că peste 20 de ani, cînd vom sărbători 50 de ani de activitate, veți extinde repertoriul atacat ?...*

— Probabil că atunci la dorința unora ar trebui să cînt și cu coatele...

— *Ce ne puteți spune despre muzicienii cu care colaborați în ciclul celor 12 concerte ?*

— În decursul anilor, colaborînd cu mulți muzicieni și colegi dragi, mi-am format un fel de familie în muzică și în aceste 12 concerte am plăcerea să cînt cu mulți dintre ei și cu alții cu care nu am cîntat niciodată...

Ilea Cătălin, Dan Iordăchescu (de care mă leagă o veche prietenie), cu tineri de talentul lui Dan Grigore, Silvia Marcovici, Aurelian Octav Popa, cu foarte tînăra Ilinca Dumitrescu, care reprezintă atît de multe speranțe, cu Cvartetul „Pro Arte", cu Varujan Cozighian, cu Martha Kessler.

Sînt mulți cu care fac muzică cu plăcere.

— *Îl știu pe Valentin Gheorghiu drept un permanent nemulțumit față de realizările sale...*

— Nemulțumirea, este adevărat, nu te îndeamnă să ai prea mult curaj...

Dacă ești însă încîntat de tine, atunci este mai grav... Și numai nemulțumit de tine te poți autodepăși...

Și asta este principalul în viața acelor care se dăruie muzicii și publicului.

I. Et.

Concerte de aniversare

Filarmonica „George Enescu" a avut în vedere și a statornicit, mai ales în ultimele stagiuni, o seamă de criterii majore în selectarea și orînduirea repertoriului și formelor de manifestări, care, răspunzînd gusturilor și exigențelor curente ale publicului, să corespundă nivelului de cultură artistică al unei instituții reprezentative, de mare tradiție și prestigiu național și internațional.

Astfel, integralelor simfoniilor de Enescu, Schubert, Honegger, li s-au adăugat în această stagiune ciclul „simfoniile de Beethoven — lucrări concertante românești", iar în domeniul muzicii de cameră, Comori ale Barocului muzical „Schubert—Brahms" sau Quartetul românesc — ca să citățm numai cîteva titluri curente.

În pragul noului an, 1973, Filarmonica a anunțat, pentru lunile ianuarie — iunie, o impozantă serie de *12 concerte extraordinare* oferite cu prilejul împlinirii a 30 de ani de la debutul la Filarmonică al lui VALENTIN GHEORGHIU, interpret — muzician întotdeauna întîmpinat cu stimă și dragoste pe scenele de la noi și de pretutindeni, din lume.

Au fost programate *„6 Concerte de concerte"* și *„6 seri de muzică de cameră"* în două grupe de abonamente speciale, cuprinzînd, respectiv, trei concerte de concerte cuplate cu trei concerte camerale. Manifestările simfonice au loc în sala Ateneului Român, iar cele de cameră la Sala mică a Palatului RSR.

„Concertele de concerte" devin nu numai prilejuri de aleasă delectare muzicală în prezența unui artist care cultivă cel mai autentic bun gust în interpretare chiar parcurgînd pagini de spectaculoasă bravură solistică ; ele se vor configura și ca o memorabilă „monografie", constituind o trecere în revistă a celor mai fertile aspecte din istoria genului.

Iar cele *„6 seri de muzică de cameră"* au menirea să fie tot atîtea festivaluri unitare care își înscriu pe frontispiciu ilustrele nume ale lui Beethoven, Schubert, Schumann, Enescu și Brahms.

Urmărindu-le, unii auditori își vor aminti de „seriile de aur" înscrise ca puncte de referință în viața muzicală a capitalei de către George Enescu. Auditorii mai tineri le vor înregistra și păstra, desigur, între cele mai frumoase experiențe artistice de apropiere a comorilor muzicii de cameră.

Atît concertele de concerte cît și cele de cameră alătură protagonistului diferiți interpreți — dirijori și soliști din București și din țară — aleși nu numai dintre partenerii obișnuiți ai artistului ci și dintre cei mai valoroși tineri cum sînt Dan Grigore, Silvia Marcovici, Ilinca Dumitrescu.

Inaugurarea ciclului „12 concerte extraordinare" a avut loc în ziua de 9 ianuarie cu un *Festival Beethoven* deschis *cu Leonora nr. 3* după care a urmat tocmai lucrarea cu care debutase, în mai 1943, Valentin Gheorghiu : *Concertul în Do major*, pentru ca, după

pauză, să se interpreteze *Fantezia pentru pian, cor și orchestră*, prim rezultant artistic dat în vileag de „Titan" din îndelungata germinație creatoare pentru *Simfonia a IX-a*. A dirijat Mircea Cristescu. Dirijorul corului Vasile Pântea.

Valentin Gheorghiu debuta ca solist sub bagheta lui George Georgescu. Avea atunci 15 ani, vîrstă pînă la care se remarcase prin apariții foarte timpurii. De altfel foarte timpuriu a evidențiat aptitudini muzicale cu totul aparte.

„Ne minunau orice fel de sunete, fanfarele, orchestrele de muzică ușoară ; ... Ștefan s-a făcut cu o diblă iar Valentin cu o pianină. În 10 zile Valentin învățase claviatura ; notele, le ghicea pe nevăzute și fără greș" — cam așa se povestesc în familie primele începuturi.

De mic copil Valentin cînta *Preludiu în Do major*, cel arpegiat, de Bach (primul caiet din *Clavecinul bine temperat)*, piese de Mozart, Ceaikovski (din *Anotimpurile)*. A luat primele lecții la Galați (Clara Segal), orașul natal, unde era aplaudat (sala centrală) în „recitale" copioase, fiindcă, o dată ajuns pe scenă, cînta tot ce știa, docil în felul lui, îndemnului („intri și cînți") profesoarei din culise.

Cînd avea 6 ani, în 1934, Valentin a fost primit, cu dispensă, la Academia de Muzică din București prin stăruința eminentei profesoare Constanța Erbiceanu care l-a prezentat ca pe o mare promisiune profesorilor : Otescu (care era atunci director), Jora, Breazul, Andricu...

În august 1937, George Enescu îl recomandă pe Valentin Gheorghiu prietenului său, profesorului de armonie și contrapunct, compozitorului Noël Gallon de la Conservatorul Național din Paris — unde avea să plece ca bursier — astfel : ... „iată un mic compatriot al meu, micul Gheorghiu, pe care-l consider excepțional dotat". În *Muzică și Poezie* din aprilie 1937, Enescu prezentase publicului nostru cei doi frați pe care în aceeași lună îi lăuda ca „fenomene muzicale" și *Epoca* (în aprilie 1937 „fenomenele muzicale" dăduseră primul lor recital în sala Dalles). Un *Preludiu* și o *fugă* de Bach, *Papillons* de Schumann, o *Mazurcă* de Chopin, o *sonată* de Vivaldi, piese de Händel, Mozart, Beethoven, Kreisler, iată cam ce cîntau Valentin și Stefan Gheorghiu în primele lor recitale. Prin 1941/42 au început să apară și în emisiunile „pe viu" de la radio.

Ajungem astfel la debutul solistic de la Filarmonică. Directorul de atunci al instituției, George Georgescu, fusese prins și el în acțiunile menite să lanseze la Ateneu pianistul adolescent, într-un Festival Beethoven, în programul căruia *Simfonia a IX-a* trebuia să garanteze atracția publicului.

„Precum am spus, *Simfonia a IX-a* „face sală plină" ceea ce îndeamnă și la audiții prea frecvente ale ei. Nu trebuie să abuzăm de capodopere pînă la banalizarea lor. Odată pe an în condiții solemne, ajunge ! La atracția de astă dată se mai adaugă și cea a debutului unui pianist român de 15 ani. Valentin Gheorghiu, *Concertul I-iu, în do major* de Beethoven, era foarte bine ales pentru a pune în valoare tehnica și muzicalitatea acestui element nou de la care sînt de așteptat cele mai frumoase realizări" (Em. Ciomac — *Timpul)*.

Programul de sală făcea o succintă prezentare a solistului începînd prin a arăta ce vîrstă are și cu cine învață, că fusese trimis ca bursier al statului la Paris unde a luat chiar prima medalie la clasa de teorie și solfegii ; însfîrșit, se menționa că Valentin Gheorghiu însuși este „autorul frumoasei cadențe din partea întîi a Concertului".

Referindu-se la această cadență (pe care Valentin Gheorghiu a cîntat-o aidoma și în recentul concert aniversar) Em. Ciomac continua, în cronica sa de acum 30 de ani :

... „Valentin Gheorghiu are dar și de compozitor. *Cadența* din partea I-a o dovedește. Format ca pianist mai cu seamă de pedagogia superioară a d-rei Constanța Erbiceanu, călăuzit în arta compoziției de Mihail Jora.... sîntem siguri că Valentin Gheorghiu va deveni un virtuoz, un interpret, un creator de mîna întîi. Aclamațiile nesfîrșite au confirmat și înfăptuirile de pînă acum și tot ceea ce va săvîrși și desăvîrși în viitor rîvna și îndemînarea acestui ales".

După trei decenii, orchestra la apariția în repetiție, publicul la apariția la rampă, l-au întîmpinat cu o căldură cu totul deosebită pe reputatul solist. Părea că trăim emoția unui al doilea debut cu prilejul programului care deschidea seria celor „12 extraordinare". Onorînd evenimentul, bagheta perspicace a lui Mircea Cristescu urmărea să imprime o rigoare de înaltă clasă reproducerii textului muzical și colaborării artistice cu protagonistul. Ne-a plăcut caracterul așezat și explicit al expoziției orchestrale în care nu rareori se scurtează nejustificat valorile notelor (atît doimile cît și pătrimile — chiar dacă acestea din urmă sînt prevăzute cu *staccatto !)*.

Tema, nouă, cu care intră în desfășurarea muzicii solistul s-a deschis într-o dispoziție de admirabilă puritate și seninătate capabilă însă de cele mai subtile jocuri de spirit pe parcurs, pentru ca înainte și dincolo de acordurile în *fortissimo* ale orchestrei să afirme o vigoare juvenilă plină de demnitate și conștiință apolinică. Excepțională este diversitatea coloristică a tușeului la Valentin Gheorghiu. O modulație de cîteva măsuri în regiuni bemolate conferă prin el claviaturii tente infinite. Într-un astfel de moment te poți gîndi la Debussy, după cum, de pildă într-o tiradă pe *mi bemol* (regiunea măsurii 266 și celelalte) depășind „Imperialul" aceluiași autor l-ai putea întîlni pe Brahms.

Dar asta nu fiindcă solistul n-ar păzi limitele stilului, pe care le afirmă cum rareori ne este dat să aflăm, ci pentru că Beethoven din „prima perioadă" este în fața ascultătorului sensibil la trăsăturile specifice personalității lui, integrale, unul și același, ființă artistică indivizibilă. Dar am fi ostateci ai purismului dacă nu am admite că auditoriul de astăzi recepționează pe fondul aperceptiv care l-a înglobat și pe Brahms și pe Debussy — îi pomenim numai pe aceștia fiindcă venise vorba despre ei. Urmează însă întotdeauna acele reveniri la matcă tot atît de surprinzătoare ca și îndepărtările — să spunem acum anticipările — din textele beethoveniene, revenirile la matca individualității lucrării însăși și la exersarea predominanțelor din respectiva zonă de scriitură, cu toată pluralitatea determinantelor ei.

Ajungem, deci, în mod necesar, la echilibru, ca însușire fundamentală funcțională a organismului com-

poziţiei ca şi a compoziţiei interpretative pe care în cazul nostru o alcătuia *Valentin Gheorghiu-muzicianul,* ceea ce înseamnă mai mult decît o profesie, o latură a artei sunetelor, fie ea solistica strălucită, de performanţă tehnică.

În partea a doua a concertului cînta parcă, pentru noi, laolaltă cu Valentin Gheorghiu şi Beethoven, cînta Bach (începutul auster) şi Mozart (măsurile 30, ca de *Quintet în Mi bemol major)* şi Chopin (ornamentările din măsurile 39—40) şi Schumann (fremătarea pulsaţiilor interioare din măsurile 70, etc). Către sfîrşit (măsurile 91, etc.) solistul nu lasă tempo să lîncezească. *Rondo,* finalul, a fost atacat cu o claritate solistică ce-l asemuia unui joc de diamante impunînd ordine, transparenţă. Iar dacă în primul cuplet orchestra nu dădea pregnanţa cuvenită, soloul recupera, sugerînd ceea ce trebuie să urmeze în situaţiile similare.

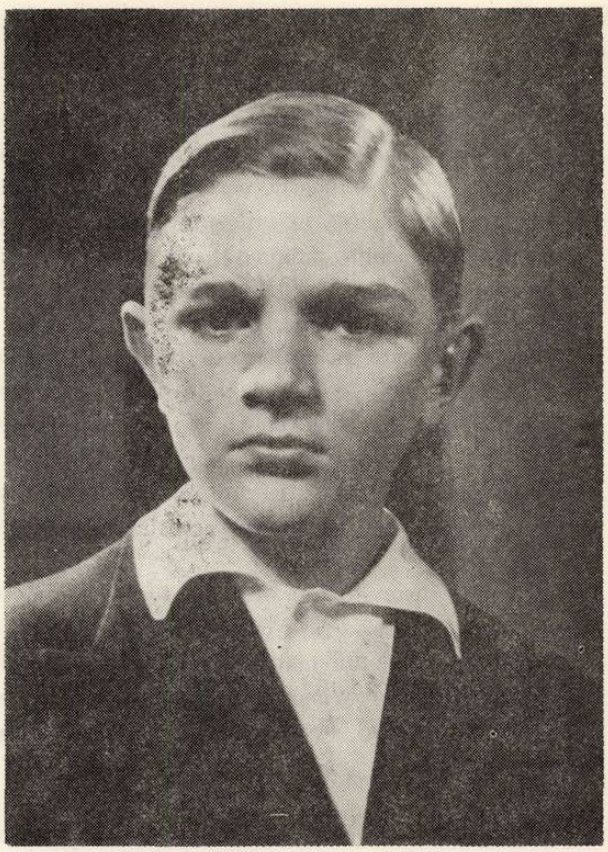
Dialogul acesta stimulativ a fost întreţinut la parametrii unei înalte experienţe şi exigenţe şi în *Fantezia* de Beethoven. După ampla introducere pianistică, corul, preluînd melodia deliberat simplă, a proiectat-o în sferele elizee rîvnite atît de insul ales cît şi de întreaga colectivitate, al cărei produs a fost şi exponent căuta să fie.

Rareori l-am văzut pe Valentin Gheorghiu mai desferecat, mai comunicativ pe întinse spaţii sonore. Devenise tribun, mentor în Agora ! Şi, a trebuit să reia cuvîntul, după aclamaţiile prelungi şi entuziaste, pentru „bis", ale mulţimii.

La sfîrşitul aceleiaşi luni, în 31 ianuarie era programată o seară de Triouri de Beethoven. Acelaşi remarcabil succes de autentică muzică.

Am beneficiat şi de prezenţa la una dintre ultimele repetiţii ; eram acasă la Ştefan Gheorghiu.

Masa lungă străjuită de jilţuri cu spătare sculptate, tavanul cu grinzi de lemn, florile de cîmp adu-



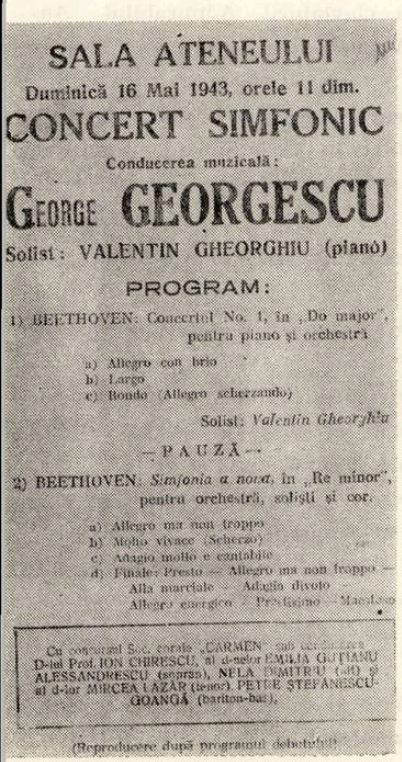
. . . în perioada debutului

nate şi puse pe pînze de zugravi iar de gazdă pe pereţi ca să înfrumuseţeze, ţi-ar putea trimite gîndurile undeva în domeniul rustic cronicăresc ori monahal, dacă vreun „bibelou drăguţ" sau în fine cîte un oarecare obiect de interior citadin nu ţi-ar evoca poezia lui Minulescu ori pictura lui Petraşcu. Pianul, închis, negru, greu, tăcut ţi s-ar arăta bacovian şi .... mai pe urmă altfel straniu dacă apuci să observi orientarea întîmplător precisă a robotului — o jucărie electronică cam înfricoşător de dimensionată, reperînd de pe o poliţă (ce contrast cu desenele transparente pe care le cam acoperă !) cu radarul lui roşu, pianul. Are şi un ecran, acum întunecat, în care se reflectă o undă de lumină din casă, ca o lumînare vie. Ochii păpuşii blonde uitată de un copil pe o canapea îţi apar candizi. Dar oare are ascuns sub găteală vreun magnetofon sau disc miniatural care vorbesc sau cîntă prin circuite imprimate şi inimă tranzistorială ?

Claviatura e pusă în mişcare. Coardele încep să vibreze armonios, generos, deschizînd larg, de-adevărat ! — zăgazurile spiritualităţii, înţelepciunii, bunătăţii, îmbiind omeneşte la toate acestea.....

Se aud primele măsuri ale unei creaţii ale autorului Simfoniei cu coruri, nu mai puţin „titanice", a unei „simfonii de culme" în seria unor lucrări pentru pian, vioară şi violoncel, *Triourile lui Beethoven,* acum şi ale noastre şi ale tuturor.

În ţinuta obişnuită, domestică, privit dintr-un unghi favorizînd închipuirea ce se vrea cu orice chip evocatoare sugestivă, riscînd halucinaţia, Valentin



SALA ATENEULUI

Duminică 16 Mai 1943, orele 11 dim.

CONCERT SIMFONIC

Conducerea muzicală:

GEORGE GEORGESCU

Solist: VALENTIN GHEORGHIU (piano)

PROGRAM:

1) BEETHOVEN: Concertul No. 1, în „Do major", pentru piano şi orchestra

a) Allegro con brio
b) Largo
c) Rondo (Allegro scherzando)

Solist: *Valentin Gheorghiu*

— PAUZĂ —

2) BEETHOVEN: *Simfonia a nova,* în „Re minor", pentru orchestră, solişti şi cor.

a) Allegro ma non troppo
b) Molto vivace (Scherzo)
c) Adagio molto e cantabile
d) Finale: Presto — Allegro ma non troppo — Alla marciale — Adagio divoto — Allegro energico — Prestissimo — Maestoso

Cu concursul Soc. corale „CARMEN" sub conducerea D-lui Prof. ION CHIRESCU, al d-nelor EMILIA GUŢIANU ALESSANDRESCU (sopran), NELA DIMITRIU (alt) şi al d-lor MIRCEA LAZĂR (tenor), PETRE ŞTEFĂNESCU-GOANGĂ (bariton-bas).

(Reproducere după programul debutului)

Copilul pianist atent la. . . muze şi la obiectiv

Gheorghiu îți poate aminti „Autoportretul" lui Țuculescu.

S-a postat parcă eroic în pragul lumii dintre înlăuntrul și din afara artei și a artistului. Pe obrazul lui, încrustate bărbătește, tăria și noblețea și, parcă, niște stoice urme. Nu poartă beretă, paleta sau lira lui i se așterne, imensă, în față, întinsă în cadre de bronz. Este o unealtă minunată sub degetele unui cavaler.

Pianistul a trezit sunetele.

Violoncelistul cată să înfiripe o tiradă oratorială. Poartă o bluză adolescentină, rulată pe gît, al cărui alb contrastează puternic cu barba care impune, oricum !

Cătălin Ilea s-a înscris ca un mezin meditativ, auster, perspicace și tenace în această familie de muzică.

Iar Ștefan Gheorghiu, în prezența lui Valentin, se simte mereu... acasă — așa cum este de fapt acum ! — și frate. Se uită din înălțimi statuare prin lentile și rame de profesor. Vioara pare mai mică la el și plăpîndă. Nu rareori acompaniază cu sfiiciune și înfiorare.

.....

Se deapănă *Trio op. 97*, „Arhiducele", de Beethoven. Dacă e vorba acum de vreun Arhi... apoi acesta e Valentin Gheorghiu.

.....

În pauză fiecare ezită să frîngă ecourile minunate ale muzicii. Jilțurile, goale, tăceau, instrumentele se hodineau..

Tablou viu de natură statică.... (Îngăduiți-mi să consemnez că nu aveam voie să fiu atunci tăcut, reflexiv, discret și menajant. Acel + 1 de la o repetiție dorea să creioneze un plus de interes relatînd despre program pentru un concert dintr-o „serie de aur", extraordinară). Trebuie s-o luăm totuși un pic metodic... că altfel mă pierd cu voi printre portative, am zis, notînd imediat în caietul meu. Ne pierdem cu toții (spune Valentin Gheorghiu delicat, căutînd să netezească, cu bună voință). Propun să rămînem discreți, vorbind fiecare ca instrumentiști ce sînt parte egală dintr-o formație.

Să admitem convenția notării dialogului componenților formației de trio cu Pianul, Vioara, Violoncelul iar acel + 1, de la repetiție se va retrage dispărînd după o liniuță de dialog (echivalentă grafică cu semnul minus).

— Mă abandonez plenitudinii integrale ascultînd *Trio* „Arhiducele", al 7-lea, dar mă tem că prețuiesc în primul rînd *Trio nr. 3.*

Pianul : să remarcăm noutatea specifică a acestei lucrări care poartă op. 1, ceea ce simțim aici cu toții ca fiind „beethovenian".

— Să nu eșuăm în formule „muzicologice" ! Ce înseamnă aici „beethovenian" ? Nu cumva mitizăm tonalitatea, gîndindu-ne la *Simfonia destinului,* la *Concertul nr. 3,* la *Sonata a VII-a* pentru pian și vioară ?

Pianul : Ba mai mult ! ne putem gîndi la *Fantezia* de Mozart și la *Concertul în do minor,* pentru pian al aceluiași.

— Și chiar la Muzica funebră (maură) a compozitorului de la Salzburg.

Pianul : Filiație aflăm dar Beethoven a dat do minorului un patetism incomparabil — are și o sonată „Patetica" — în timp ce mi bemolului (tonalitatea *Simfoniei a III-a* și a *Concertului nr. 5)* și si bemolului (tonalitatea *Trioului op. 97)* le-a conferit imense perspective de conștiință eroică, de grandoare monumentală.

— Ce ar avea de spus violoncelul în privința filiațiilor ?

Violoncelul : În ansamblurile camerale mozartiene și haydniene soarta instrumentului meu îmi apare cam ingrată ; este cam ce reprezenta viola da gamba în *Sonata a tre.* Pe cînd al treilea *Trio* de Beethoven este prima lucrare în care violoncelul capătă conștiința lui însuși, se înscrie ca un partener egal.

Vioara : Vocea întîi se află în aceeași situație (e un primus inter pares). Începem într-un unison concentrat, aforistic, grav, din care vioara se desprinde cu o întrebare blîndă, ingenuă, după care pianul deapănă neliniștea ca stare patetică predominantă. *Allegro con brio.* Și totul i se asociază pe parcurs.

— Oricum, Beethoven a fost pianist și știe să evidențieze virtualitățile claviaturii. Admirabilul *Andante cantabile con Variazioni* e condus mai ales de pian.

Pianul : Să nu zicem condus ; să spunem diriguit.

Vioara și violoncelul : în variațiunea a treia noi avem doar punctări *(pizzicato)* dar ce dramatism în ele !

— Și așa zisul *Menuet (Quasi allegro)* sună „patetic — beethovenian".

Pianul : și la Mozart „dansul" a putut figura „surîsul... printre lacrimi".

Violoncelul : Finalul, prin neliniștea ce mocnește prin energie și furtună, va spulbera suferința, totuși — Beethoven triumfă în plină lumină.

Sfîrșitul ultimei secțiuni, afirmă majorul, dar, surpriză, nu zgomotos ci în pianissimo.

Pianul : E lumina elevației interioare, intime, atît de potrivită acestui gen cameral !

— Simfonicului îi sînt mai familiare triumfurile prin tării fonice.

Dar să trecem la *Trio al 5-lea, op. 70 nr. 1.*

Violoncelul : ne dezlănțuim toți.

Vioara : din nou unison.

Violoncelul : Dar eu trebuie să exclam imediat o durere infinită ce îmbunează, ce trece deîndată într-o imensă şi dulce împăcare, chemînd parcă la contemplarea finalităţilor pozitive.

— Dar *Trio* se cheamă al „Fantomelor."

Pianul : partea a doua, într-adevăr e bîntuită.

— Ascunde o indicibilă putere de plăsmuire şi evocare, „simfonică", şi nu numai de juxtapunere de contraste ca în *Missa Solemnis, (Dona nobis pacem)* sau *Simfonia a IX-a.*

Pianul : Nu fantome ci mai curînd „spirite", un *Trio* al spiritelor.

— Omul stă parcă la fruntariile dintre viaţă şi moarte, dintre real şi fantastic, dintre bine şi rău. E o cumpănă a naturii.

Vioara : Peste cromatismele pianului vioara şi violoncelul gîfîie.

Pianul : Se desluşeşte aici anticiparea acelui ostinato descendent de başi, din finalul părţii întîi a *Simfoniei cu cor.* Dar să nu deranjăm cu vorbe... marile spirite ale marilor lucrări.

— Dacă *Trio op. 1 nr. 3* era scris la vîrsta de 25 de ani, înainte de primul concert, de primul quartet, de prima simfonie, *Trio nr. 5 în Re major* apare în 1808, vremea multelor afirmări de maturitate. Observînd doar că lucrarea are trei părţi, că se încheie cu un amplu *Presto,* din nou scăldat în lumină, lumina care izbîndeşte de cele mai multe ori şi chiar cînd nu te aştepţi.

Trioul al 7-lea scris în 1811 e dedicat, ca şi alte lucrări din cele mai de seamă ale lui Beethoven — cum sînt *Concertul nr. 5,* Sonata *„Les adieux"*, Sonata *Hammerklavier, Quartetul op. 133, Missa solemnis,* arhiducelui Rudolf, prieten şi admirator devotat al compozitorului, devotat cu adevărat, nu precum alte înalte feţe snoabe şi făţarnice. Se ştie că titanicul compozitor a blamat necruţător inegalitatea instituţionalizată, nedreptatea socială, abuzul, superficialitatea.

Pianul : Găsesc în acest *Trio* un Beethoven suprem, suveran.

— Suveranul iluminat al imperiilor frumosului exprimat prin sunete.

Găsiţi în partea a II-a, „o joacă" ? Scrie în partitură *Scherzo !*

Vioara : nu e un joc „fantomatic", ca în al 5-lea *Trio.*

Violoncelul : acolo ne puteam gîndi şi la Berlioz la *„Fantastica"* sau la umbra lui Don Juan.

Pianul : Aici e un Beethoven puternic şi sigur, ca în capodoperele de culme.

— E o culme şi în ordine numerică fiindcă, după acest *al 7-lea* nu mai urmează decît adausuri prin alăturări la o carte încheiată *(Triourile nr. 8* şi *9* fuseseră lăsate fără număr de opus iar *nr. 10* şi *11* sînt de fapt *Variaţiuni).* Culme şi anticipare a lumii muzicii miezului veacului XIX ! În aceste pagini aud şi Brahms.

Pianul : Şi Schumann.

— Poate un fragment polifonic cromatic ni-l sugerează pe Wagner din *Tristan.*

Vioara... ajungem departe.

Violoncelul : în *Andante cantabile,* partea a III-a, pianul ne recheamă la Beethoven.

— Un Beethoven adînc în care poţi vedea începutul unui nou ev de muzică şi chiar prelungirile lui (postromantism).

Visare, abandon, galopare, precipitare *(presto, più presto)* slăviri cu dangăte de aramă şi sclipiri de galaxii coborîte în jurul tîmplelor oamenilor de trei ministranţi, de un *TRIO.*

E. PRICOPE

Simfonia a V-a de Enescu

de CORNEL ȚĂRANU

Continuînd investigațiile asupra manuscriselor enesciene, am ezitat îndelung asupra schițelor *Simfoniei a V-a,* datînd din 1941.

Lucrarea mai fusese semnalată, cu scurte citate, chiar de Zeno Vancea, în revista *Muzica* (1/1966), iar mai recent în Monografia *George Enescu* a Academiei.

Scris cu cerneală sepia, și aceea decolorată, cu numeroase ștersături, adăugiri, trimiteri numeroase pe marginea coalei, manuscrisul era aproape de ceea ce se cheamă „ilizibil".

Dacă totuși m-am încumetat la anevoioasa muncă de descifrare, aceasta se datorește mai multor argumente.

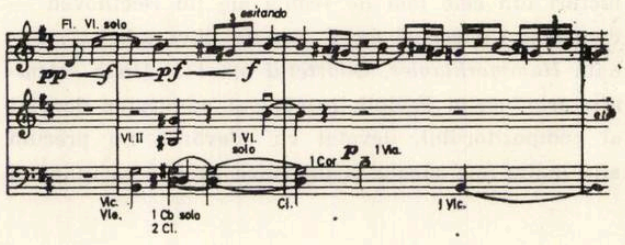
Factorul decisiv l-a constituit prezența a 25 de pagini din prima parte, deja orchestrate de autor și oprindu-se chiar pe acordul culminației centrale din tratare. Trebuia să descifrez restul (circa o treime) și pe urmă să-l orchestrez. După descifrarea anevoioasă a extrasului de pian, a urmat orchestrarea (și mai anevoioasă) a celor cca. 17 pagini, constituind restul lucrării. Chiar dacă nu am reușit (încă, deși după primele repetiții de orchestră, am operat numeroase retușuri) a mă apropia de supla, moderna, transparenta și poetica orchestrație enesciană (ce ar putea face să pălească un Ravel), am satisfacția de a fi redat patrimoniului nostru muzical o pagină de mare valoare a creației enesciene.

Astfel, în cadrul „Toamnei muzicale clujene", 1972, sub bagheta lui Emil Simon, a răsunat după 31 de ani de la conceperea ei, prima parte a *Simfoniei a V-a* de George Enescu.

Îndrăzneala pe care mi-am luat-o, nu era, cred, nefondată. Aveam la dispoziție două treimi de orchestrație originală, care putea servi drept model pentru rest. După studierea atentă a partiturii, am constatat că din extrasul de pian lipsesc, în continuare, o serie de heterofonii, figurații, voci interioare, timbrele instrumentale subtile, specific enesciene, scriitura suplă și notarea minuțioasă a digitației corzilor, legături, accente, etc. Am încercat să reconstitui totul, sprijinindu-mă pe orchestrația originală, pe unele indicații fugare de instrumentație. Am avut, așadar, la dispoziție un „grund" care a permis, dacă nu restituirea întocmai a orchestrației enesciene, dar măcar liniile ei directoare. Am îndrăznit, apoi, pe baza unui tabel minuțios alcătuit, să adaug acele voci interioare, figurații, heterofonii, specifice scriiturii autorului, acolo unde elementele de repriză o permiteau.

Scrisă într-o formă de sonată liberă, prima parte, depănată într-o mișcare potolită *(Moderato sciolto),* cunoaște un suflu și o amploare neobișnuită, (circa 15 minute). Frumusețea temelor, bogăția imaginației, vădită în heterofoniile și heterocromiile vocilor interioare, ne face cunoscută una din paginile caracteristice ale ultimei perioade enesciene.

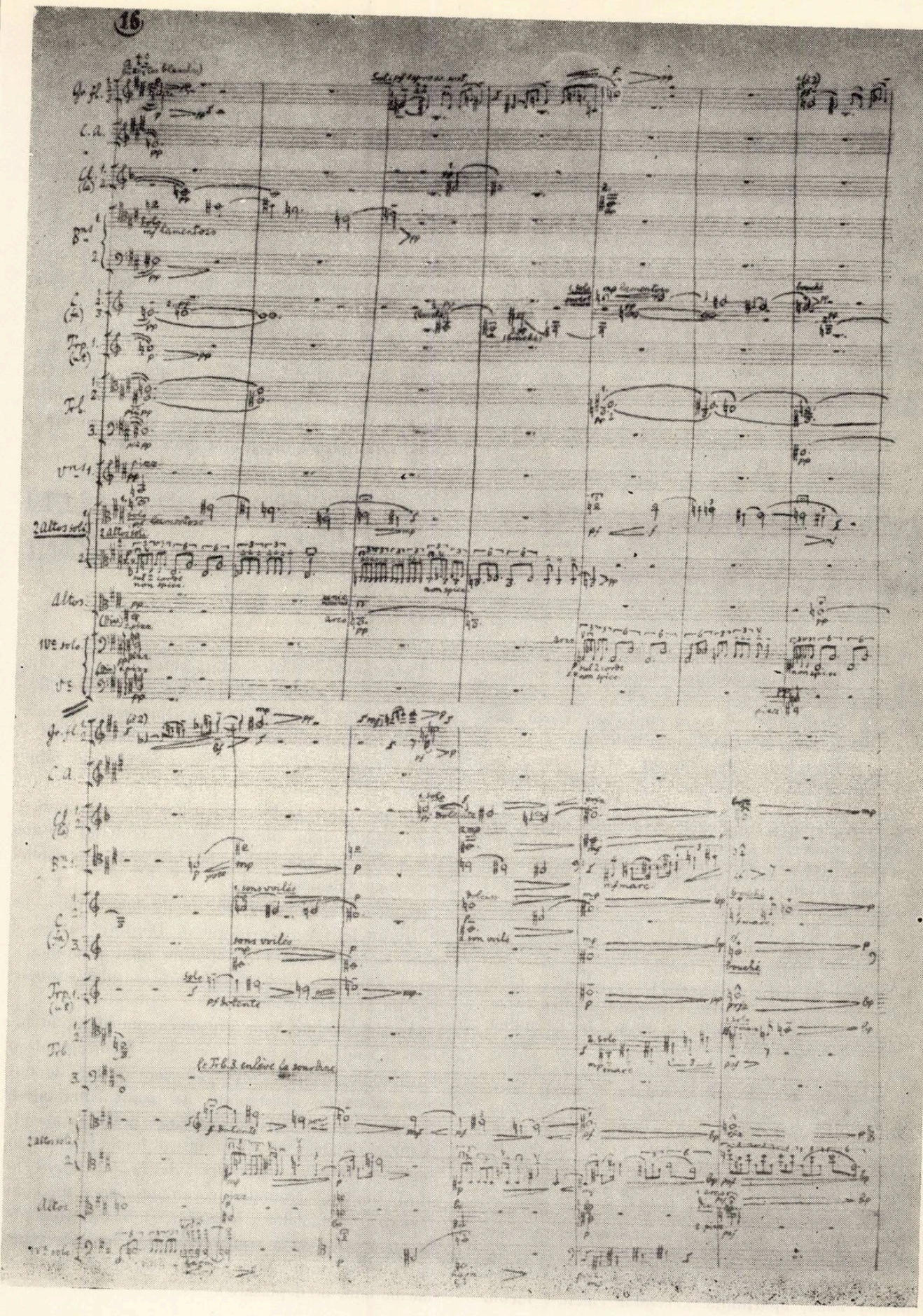
Limbajul discret-modal, frazele ample, specifice lirismului confesional-liric al autorului sînt îmbrăcate, cum spuneam, în orchestrația adecvată și surprinzător de modernă (prin poetica ei timbrală, prin subtilitatea Klang-farbenului) ce anunță, deja, *Simfonia de cameră.*



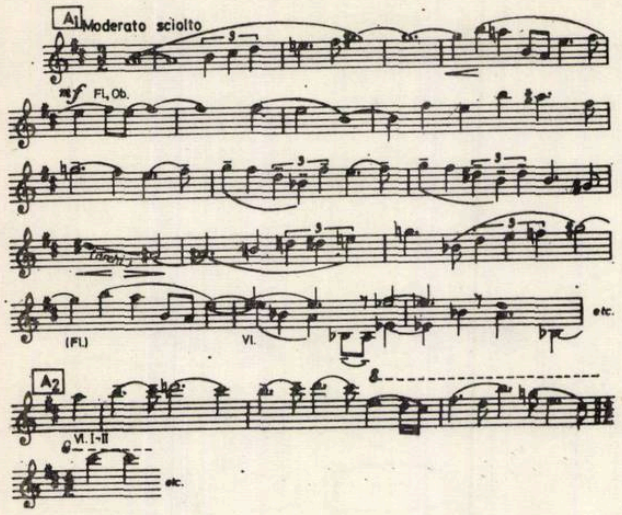
De observat că temele primei părți sînt privite ca niște *personaje* în devenire. E mai degrabă aici, o tehnică leit-motivică, o perpetuă gîndire variațională. Dacă vom adăuga apoi devenirile acestor teme în părțile următoare, vom avea o imagine a uriașei imaginații variaționale a compozitorului. Evident, este vorba despre o lărgire a noțiunii ciclice, cu observația că *repartizarea* rolului temelor va fi în continuă schimbare.

Astfel, tema principală a primei părți poate deveni temă secundară în final, etc.

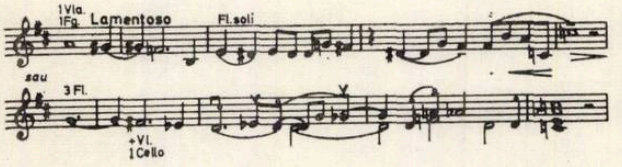
La fel, distribuirea interioară a *grupurilor* tematice suferă și ca transformări la fiecare reluare.



Grupul tematic „A" :



Grupul tematic „B" :



După reconstituirea primei părți, interesul pe care l-a trezit prima audiție a acesteia m-a determinat să continui.

După o muncă de cîteva luni, am reușit să transcriu în extras de pian *toată* simfonia.

Familiarizat, încă din timpul muncii la *Strigoii*, cu scrisul contorsionat și nervos, scrisul enescian de *prim suflu*, de *primă idee*, contrastînd atît de mult cu scrisul citeț al „ultimei puneri în pagină", am reușit să reconstitui aceste pasionante pagini, ce permit, acum, o situare destul de exactă a valorii simfoniei, a locului ei în *contextul* creației enesciene, a coordonatelor ei stilistice.

Scrisă „într-o respirație", ca de obicei într-una din vacanțele de vară, la Sinaia, *Simfonia* poartă următoarele indicații de notare : partea I-a, Sinaia-Luminiș, le 1 juillet 1941, partea II-a, le 8 juillet 1941, partea a III-a, fără dată (pentru că se conta „atacca"), iar partea a IV-a, „le 19 juillet 1941."

Ar fi greșit, însă, să credem, că întreaga muncă de *concepție* a simfoniei se reduce la aceste circa 20 de zile! Ea implică, desigur, existența unor teme mai vechi, poate a unor schițe preliminare, pe care compozitorul le-a purtat în el ani de zile (poate chiar mulți ani), așteptînd momentul de răgaz al finisării — (Vezi Eminescu !)

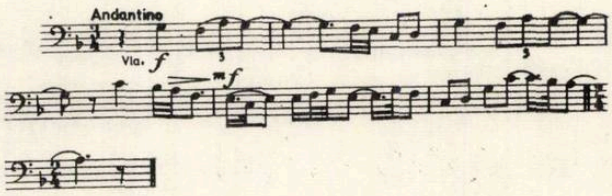
Din păcate, aceasta a fost întreruptă, din motive necunoscute și, credem, *exterioare* voinței autorului, în condițiile izbucnirii războiului.

Examinarea stilistică a lucrării permite situarea primei teme, aparținînd „vechilor caiete", făcînd legătura cu *Simfoniile I—III*. Apariția tot mai frecventă a unor elemente modale, ce precumpănesc izbitor în p. a II-a, cameralizarea multor momente, rafinamentul timbral, aparțin însă ultimei perioade, aceea a simfoniei de cameră, astfel încît putem vorbi, stilistic, de un caracter de *sinteză* a simfonismului enescian ce îl îmbrățișează și îl încununează în aceste pagini.

Coordonatele stilistice post-romantice ale primelor 3 simfonii sînt lărgite, „aduse la zi", fără a produce o ruptură dar și fără a da impresia unei stagnări, senzația pe care ne-o dă mai degrabă *Simfonia a IV-a*.

Să încercăm acum o scurtă descriere a părților următoare ale simfoniei.

În partea a II-a *Andantino Moderato Piacevole*, ne aflăm în plină lume modală. Viola solo intonează o lungă frază, reamintind lumea sonoră a *Suitei sătești* sau a *Imaginilor din copilărie*.

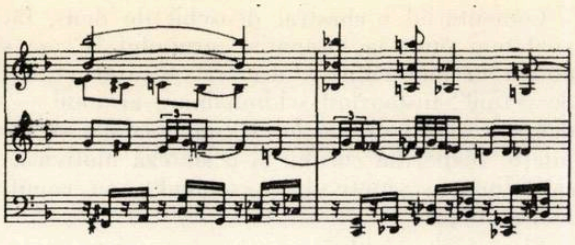


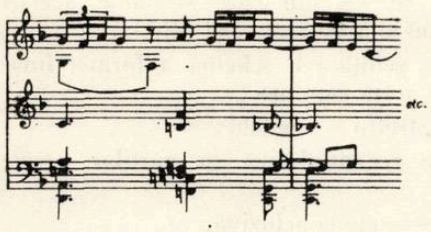
Ușor improvizatorică, lăutărească, ce va fi reluată, după o replică a oboiului și a unui grup de lemne (aici, din fericire, instrumentația e notată cu scrupulozitate în extras) replică reluată și apoi încredințată brusc (printr-o modulație subită înspre *Re*) orchestrei de coarde.

Evoluția temei, devenită acum mai sprințară, e încredințată apoi corzilor grave, limbajul devine tot mai dens, mai stufos, nu fără a păstra replici *soliste* ale viorii sau violei.

O primă culminație, în tonalitatea inițială, va fi continuată de o evoluție în Do diez major, a cărei noutate constă în apariția unui acompaniament, sincopat, tipic lăutăresc, și a unei segmentări tot mai accentuate.

Acestei evoluții tipic rapsodice (ne aflăm în lumea rapsodismului matur enescian) îi corespunde o bogăție de planuri sonore alternate brusc, de dublări și treceri neașteptate, de țîșniri culminative întrerupte brusc, trăsături stilistice evidente ale ultimei perioade. Ne aflăm într-o lume modală în care se trece cu naturalețe de la un *finalis* la altul, limbajul cromatic-neoromantic se retrage în favoarea pedalelor, isoanelor, a acordurilor de cvinte-cvarte sau a conglomeratelor sonore vecine cu *clusters*, pe principiul, însă, atît de autohton al „armoniilor de deplasare".





O rarefiere continuă ţine oarecum locul reprizei, unde va reapare, treptat, viola solo. Va dispare, treptat şi „acompaniamentul lăutăresc", ultimele măsuri fiind din nou încredinţate unor instrumente soliste, ce alcătuiesc astfel o tramă sonoră cameralizată a mişcării secunde.

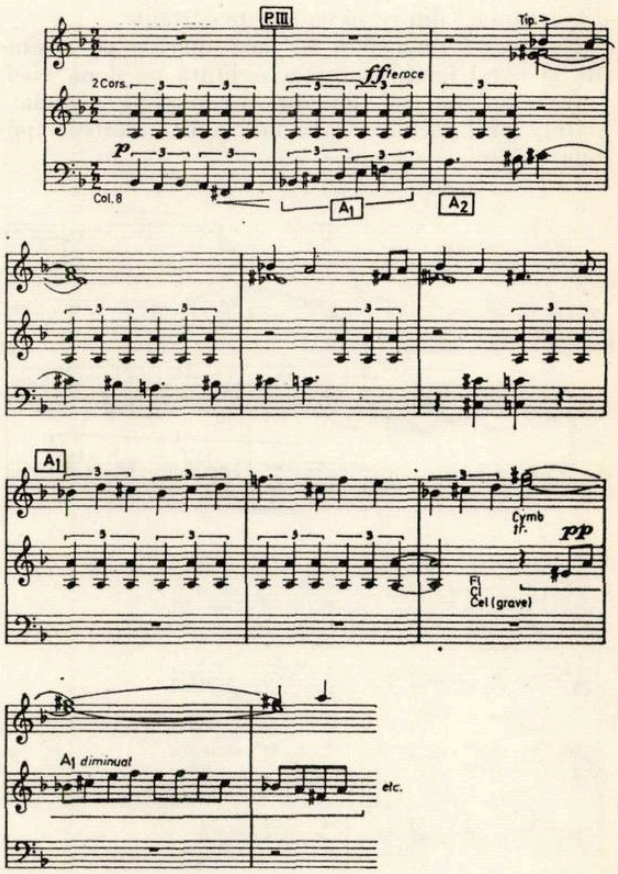
Permanentul balans între *finalisul* de fa şi de re, pe care oscilează încă de la început discursul se decide să se aşeze pe un *re* final.

Dacă în restul părţilor *simfoniei* preluările tematice sînt evidente, în partea a II-a întîlnim *numai* material nou, proaspăt, ceea ce îi conferă o anumită autonomie şi o valoare deosebită. Încă neorchestrată, la ora cînd scriam aceste rînduri, partea a II-a se va adăuga firesc marilor pagini lirice, atît de izbitor autohtone, ale *Suitei săteşti*.

Partea a III-a e un Scherzo, *vivace con fuoco*, scris în 2/2, cu o pulsaţie interioară de triolete. Împrumuturile şi dezvoltările tematice ţin evident, aproape la nivelul citatului, de materialul primei părţi (cu deosebire de secţiunea a II-a a primei teme). Limbajul redevine „recapitulativ", reapare scriitura cromatică.

După cavalcada densă a începutului, scriitura se rarefiază treptat, pulsaţia ternară cedează şi ea, în favoarea unui coral, quasi trio, de un profil mai puţin personal. Acesta va avea însă de suportat în continuare „tirul" tematic al primei teme, încît aspectele de elaborare primează. Secţiunea centrală se încheie cu o amplă frază a coralului, de astă dată „învingător", şi care se apropie mai vizibil de intonaţia temei secundare a primei părţi. Treptat, pe note ţinute, reapare ezitant, apoi ferm, pulsaţia de triolete şi ceea ce am putea numi „o repriză sintetică", unde apar, alături de caracteristice mixturi de cvinte, intonaţiile — coral. După o culminaţie firească, mişcarea se va linişti treptat, apoi se va stinge, nu fără a reaminti, în triolete de doimi, intonaţiile temei secundare. O pedală pe *mi* va persista pînă aproape de ultimele măsuri, unde ne reapropiem de *re*, continuînd apoi *atacca*, partea finală.

Scherzo-ul poate fi considerat ca o *reelaborare* a primei părţi, fiind de altfel singura mişcare reală de *allegro* a Simfoniei, procedeu oarecum analog simfoniei de cameră de Schönberg. Elementele tematice aparţinînd exclusiv primei părţi, interesul se va menţine prin imaginaţia *variaţională*, ce include, firește şi lumea ritmică. Pe plan stilistic, el poate fi situat în apropierea dar şi în continuarea Scherzo-ului *Simfoniei a III-a*, atît ca limbaj (aici mai evoluat, dar aflat pe aceleaşi albii stilistice), cît şi ca atmosferă, să zicem „dantescă". E o pagină caracteristică pentru viziunea şi tehnica simfonică ciclică a lui Enescu.



Finalul, *Andante grave*, este o amplă cantată pentru tenor solo, cor feminin şi orchestră, pe versurile poemului eminescian „Mai am un singur dor".

O temă gravă, aparent nouă, dar cu partea terminală evident grefată pe intonaţiile grupului „B" din prima parte, e prezentată într-o expoziţie fugată, densă, dramatică, angajînd de la început instrumentele „grele", urmată imediat de o secţiune de „stretti", de o mare măiestrie, ce conduce la o primă culminaţie. Aceasta va continua cu intonaţiile grupului „B", urmate imediat de aspecte de elaborare. Nici aici nu lipsesc stretti, curba devine descendentă, oprindu-se apoi pe o pedală de *la*.

Pe acest suport, reapar frînturi ale grupului „A", figuraţii ale flautului, frînturi ale temei doinite, suprapuse motivului semnal. Discursul continuă în acelaşi spirit, privind aici caracterul unei *reelaborări* a materialului *întregii* simfonii, de o mare densitate şi expresivitate. Secţiunea se va termina

pe o pedală de *Re*, peste care reauzim „tema de fugă" ce pregătește intrarea tenorului.

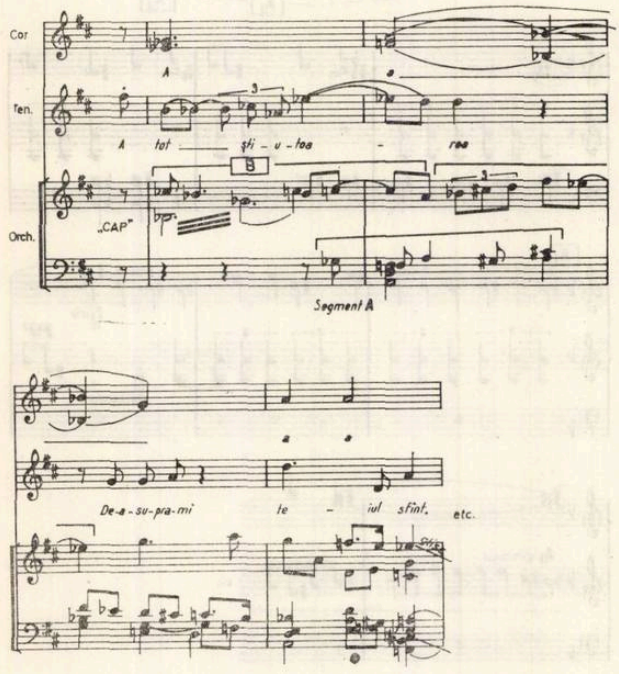
Se reinstaurează un Re major, tonalitatea primei părți.

Pe o pedală re-la — tenorul începe să depene un recitativ melodic oarecum liber de încărcătura motivică a simfoniei. Aceasta va reapare, ușor recognoscibilă, comentariile din subsol, ce se mențin destul de mult timp în sfera lui re.

Țesătura orchestrală devine tot mai densă, modulațiile mai îndepărtate, figurațiile și sonoritatea de „freamăt" din ce în ce mai persistente.

În această atmosferă își face apariția pe nesimțite și corul feminin, într-o scriitură pe două voci.

Neavînd un rol tematic, neintonînd niciodată textul, rolul corului e aici mai mult coloristic (pedale, sublinieri armonice, etc.).



O paranteză se impune neapărat : textul folosit de Enescu nu face parte din cele patru versiuni „oficiale". Va trebui, și aici, făcută o confruntare atentă a variantelor din ediția critică, Perpessicius.

Comentariul orchestral deosebit de dens, făcînd apel mai mult la intonația „grupului B", se simplifică în momentul „Luceferi ce răsar în umbră de cetini", instaurînd schimbătoare armonii — pedale pe un finalis de *la*. Ultima pedală, *re*, prilejuiește reapariția corului și o sinteză motivică, din care lipsește „motivul — semnal" sau capul temei de fugă.

Simfonia se încheie ca și prima parte, pe acordul cluster de *re* — sub care se aude același pasaj de figurație al unui violoncel solo.

Dacă ar fi să schițăm o schemă a formei finalului, aceasta se arăta cam așa :

I. Fugato — stretto — pedală

II. Elaborare recapitulativă (a părților precedente)

III. Cantată — codă concluzivă.

Elementul de elaborare și de continuă transformare variațională continuă și în „subsolul" cantatei, făcînd și aici oficiul de replică a primei părți.

Deosebita complexitate a acestui final pune în valoare poemul eminescian într-o viziune proprie compozitorului, din care nu lipsește retrospectiva stilistică (de calcul-post-romantic, aici mult voalat) prezența cîntecului doinit enescian, două ipostaze în fond, ale liricii eminesciene, ancorată atît în romantismul european cît și în sensibilitatea specific românească. Altminteri, întreaga *muzică* a simfoniei trebuie ascultată prin prisma poeticii eminesciene.

De aceea, întîlnirea dintre aceste două mari sensibilități românești este cum nu se poate mai firească.

De aceea, deplîngem cu toată luciditatea faptul că Enescu, atît de impregnat de lirica eminesciană, nu a reușit să finiseze aceste două virtuale capodopere, una a tinereții *(Strigoii)*, alta a olimpianei sale maturități.

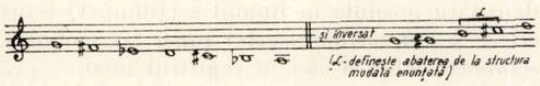
Dar, să-i promitem, aici, creatorului lui *Oedip*, că destinul poate fi încă o dată înfrînt !

Lucian Meţianu — „Evocare"

S-ar fi părut, în lumina ultimelor lucrări, că pe compozitorul Lucian Meţianu îl absoarbe cu totul o căutare spre elaborarea logică a formei muzicale, prin sinteza între matematică şi fizică menită să justifice relieful şi încărcătura muzicii sale. Recenta piesă orchestrală, *Evocare*, dezminte însă o astfel de pripită abordare a problemei căci această lucrare, de dimensiuni ce tind să o alăture simfoniei, probează o concepţie liberă, pe secţiuni contrastante (patru, cîte găsim într-o simfonie clasică) şi dacă această formă este imaginată, intuită, iar nu dedusă, ea nu este de loc mai puţin fermă. Din contra, după parcurgerea piesei în detaliu, ni s-a relevat o construcţie de mare stringenţă, o arcuire solidă.

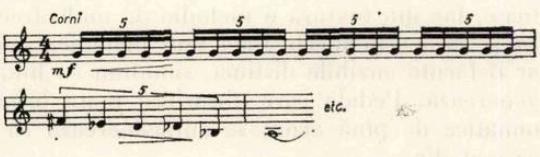
Compozitorul utilizează o formaţie simfonică de dimensiuni medii, cu cîte doi suflători la fiecare partidă, cu doi percuţionişti şi cu cifre minime de 6, 3, 2, 1 la corzi. Lumea sonoră, sistemele de intonaţie au un caracter eterogen între aceste variate sisteme sonore stabilindu-se nişte relaţii concepute de autor ca unul din suporturile evolutive ale piesei şi despre care vom vorbi la timpul potrivit. Ritmul, în sensul pulsaţiei tradiţionale, are mai mică importanţă, (este gîndit mai mult ca variere a duratei elementelor aglomerate) precizîndu-se treptat, din nou după o curbă şi cu o semnificaţie anume.

Secţiunea *I*-a (pentru simplificarea şi economia textului vom nota secţiunile prescurtat : S. *I*, S. *II*, S. *III* şi S. *IV*) se sprijină pe o structură modală de tip Messiaen, cea mai frecventă apariţie fiind scara semiton — terţă mică — semiton.



Prezentată descendent şi inversat, ascendent, această scară alternează cu scări de aceeaşi origine stilistică în care putem descifra predominanţa intervalului de secundă mică asociat unei terţe mari sau mici. Uneori terţa este comprimată în secundă mare, jocul acesta de secunde mici şi mari, de tradiţie weberniană, caracterizînd mai mult lumea intonaţională a S. *II*.

Cvintolete recto-tono, urmate de un motiv descendent, la corni, cu grijă către neperceperea atacurilor distincte,



se dizolvă într-o pedală aleatorie, o textură a corzilor, de asemenea dispusă pe celulele modale respective. Se instituie trei nivele de claritate, pe care le enumerăm în ordine descrescătoare : 1 — recto-tono, 2 — motiv descendent (reluat apoi ascendent) şi 3 — pedală, ca nivel minim de claritate. Pedala dizolvă tema ce a generat-o, iar aceasta se încheagă surprinzător şi asimetric din pedală, într-un joc ambiguu între determinat şi determinant. Reapariţia capetelor tematice dictează o subîmpărţire a S. *I* în 5, 4, 5, 5, 5, 6, 2, 3, 11 măsuri, din care reţinem că intrările sînt mai regulate la început, creşterea asimetriei dintre intervenţiile tematice sugerînd pasul către o structură dezvoltătoare S. *I* este o primă înscenare a opoziţiei dintre clar şi compus, structurat — amorf, pe care se bazează piesa, unde remarcăm că nivelele 1 şi 2 vin totdeauna aliate, jocul petrecîndu-se între ele, pe de o parte, şi nivelul 3, pe de altă parte.

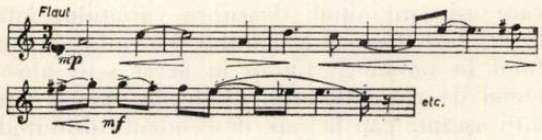
S. *I* este întîiul act al devenirii piesei, act în care asistăm iniţial, deasupra variaţiilor întîmplătoare, la o trecere a clarului în confuz, a unimorfului în polimorf. Citäm în acest sens absorbirea temei de către textură. Modurile expuse sînt mai întîi aşezate cap la cap, descendent, alcătuind scări de individualităţi sonore controlabile fiecare auditiv, apoi prin suprapunerea inversărilor ascendente, frecvenţele se aglomerează, şi se suprapun micro — intervalic într-un tot în care sunetul singular nu mai poate fi descifrat. Şi această polimerizare sonoră nu este lineară, ci se supune unor reguli strategice în care alternează densificări şi rarefieri, cu ieşiri din acţiune ale unor compartimente (asociind clarificarea cu direcţionarea generală uniformă a scărilor întîi descendent, cum s-a văzut, apoi ascendent, după o primă întrepătrundere a direcţiilor), în care pedala se coagulează uneori în suspensii acordice de scurtă durată. (Semnalăm aceste opriri pentru că şi ele sînt unul din elementele de construcţie ale formei lucrării, după cum vom observa). Această masă mişcătoare şi dezarticulată prinde să se structuralizeze, să capete un aspect mai definit, procesul de strunire volitivă a pedalei fiind încă la începutul său, către un punct final al acestui drum ce se găseşte în S. *III*.

În această primă secţiune, textura, dintr-o suprafaţă continuă şi uniform aglomerată, devine o succesiune de răspunsuri, un fel de *stretto*, de cezuri din ce în ce mai evidente, cu bruşte şi surprinzătoare mutări de direcţie chiar în cadrul aceluiaşi compartiment, de suspensii acordice, culminînd în suprimarea pentru aproape o măsură a fondului. Deci după o primă dezmembrare, destructurare a temei în pedală, aceasta îşi naşte la rîndul ei vechile celule generatoare, structurîndu-se. Toată piesa este o oscilaţie între structurat şi amorf, univoc — echivoc (reprezentate polar prin temă şi textură), în care evoluează nu numai interacţiunea dintre cei doi poli, dar chiar faţă de ei înşişi aceştia se înscriu într-o curbă pe care vom încerca s-o luminăm. Tot timpul remarcăm intergenerarea, reciprocitatea acestor două pla-

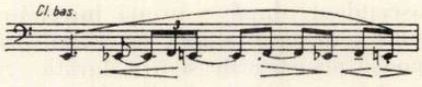
nuri, cu excepţia S. IV, unde ele sînt aparent independente.

Secţiunea a *II*-a *(Moderato)* este o nouă treaptă în relaţia temă-pedală. Totul, inclusiv această relaţie, capătă aici mai multă continuitate. Dacă în S. *I* discursul era mai fragmentat, aici trecerile din melodie în fond sînt mai lente, mai gradate. De asemenea jocul dintre cauză şi efect devine mai ambiguu, întrucît o parte din textura S. *I* se continuă aici, iar apoi, fără contrast evident, se naşte o textură nouă, înrudită, derivată însă din tema proprie a S. *II*. Se motivează deci în chip nou ceea ce era vechi şi altfel motivat, asigurîndu-se piesei o logică fermă şi totuşi subtil variată în ceea ce priveşte cauzalitatea evenimentelor.

Secţiunile se leagă printr-un efect de tulnic la corn. Lemnele aduc o temă proprie a secţiunii,



temă ce se sfîrşeşte într-un enunţ concluziv, alternînd secunde mari şi mici după procedeul de influenţă weberniană de care am amintit. Acest fragment îl vom numi, pentru claritate lapidară, „concluzia W".

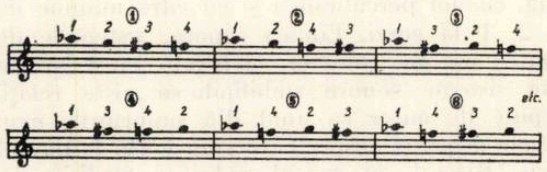


Ideile tematice se detaşează peste o ţesătură polimorfă de flageolete, proiectarea în ultra — acut a pedalei mobile din S I.Un surprinzător *fortissimo* al alămurilor, de stil coral-imnic, întrerupe momentan reflexivitatea sonoră a secţiunii. Această izbucnire este o primă adunare univocă a ceea ce fusese pînă acum echivoc, o primă pozitivizare, structurare categorică şi simplificare a discursului, intercalată ingenios între temă şi viitoarea ei pulverizare. Surprinzătoare din punct de vedere al sintagmei, ea îşi are locul său bine definit în curba evolutivă a intervenţiilor acordice ce le-am semnalat şi le vom mai semnala.

Rămîne „concluzia W" ca unică stăpînitoare a fluxului sonor şi urmează o cale de dispersare într-o aglomerare globală asemănătoare auditiv cu cea din S. I, dar de altă origine. Şi de astă dată, elanurile tematice se prăbuşesc spre primul nivel amorf. Trompeta explicitează originea texturii prin reluarea „concluziei W". În felul acesta se precizează timpul scurs, punînd faţă în faţă cauza şi efectul. Discursul are în acest moment trei planuri, flageoletele (reminiscenţe ale pedalei S. I), textura născută din „concluzia W" şi „concluzia W" însăşi, toate trei unitare din punct de vedere stilistic şi intervalic. Acest moment poliplan recapitulează deci nivelele etalate în procesul de structuralizare — melodizare, ce direcţionează piesa. (Pînă aici a predominat de fapt de-structurarea, dizolvarea tematică în fundal. De aici încolo, curba îşi schimbă sensul şi arcuirea. În această ordine de idei, rămasă singură, figuraţia va avea, la sfîrşitul secţiunii, o dominantă melodică mai pregnantă, conform unui arc nou, de melodizare a pedalei, ce se defineşte cu claritate în S. III).

În S. III se pierde aspectul quasi-obiectiv pe care lunecarea pedalelor mobile îl avusese pînă acum. Toată secţiunea are un caracter mai volitiv, se simte acţiunea mai fermă asupra pastei sonore, împărţirea cumpănită a discursului în evenimente şi suspensii.

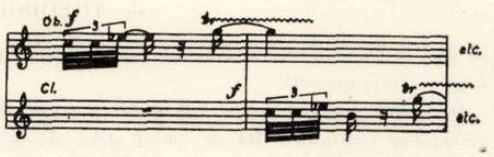
Corzilor le este încredinţată tot o textură, încă şi mai aglomerată, mai amănunţit calculată, sub raport statistic (se foloseşte pentru fiecare instrument un sistem permutaţionar pe patru sunete, semitonal, capabil să asigure o probabilitate maximă apariţiei frecvenţelor).



Dar această textură nu mai are starea lentă şi voit informă în care se sintetizaseră toate eforturile spre melodie, spre structurare. Ea cunoaşte mari curbe de înălţime, coborînd, suind, schimbîndu-şi brusc direcţia evolutivă şi de densitate, toate aceste arcuri fiind presărate, potenţate, reliefate, de pauze. După o astfel de pauză, textura apare surprinzătoare în toată amplitudinea registrului său şi al densităţii posibile în finalul secţiunii. O scurtă descriere a mişcărilor acestei pînze ar trebui să consemneze debutul său în registrul mediu spre înalt, umplerea unui ambitus nu prea extins şi oprirea pentru o măsură întreagă (prima dată în lucrare). Pornită apoi de jos, textura acoperă tot un registru modest şi revine rapid în grav. O respiraţie scurtă separă acest arc de următorul, o afirmare în acut a corzilor, staţionară, cu densificare pe loc. După o nouă coborîre şi restrîngere urmează cezura şi surprinzătoarea dispoziţie maximă finală de care am vorbit, de asemenea staţionară. (Cuvîntul staţionar nu se referă desigur la microevenimentele permutaţionare). Autorul impune mai multe moduri de acţiune asupra pastei : modificări lente sau bruşte de registru, pauze, densificare pe loc, care, toate, fac din textură o melodie de multi-frecvenţe, ca şi cum armonicele unei linii melodice obişnuite ar fi făcute auzibile distinct, simultan cu linia ce le generează. Pedala care absorbise toate înfiripările tematice de pînă acum se autogenerează ea însăşi ca melodie.

Această pedală a corzilor este însoţită de o alta, a suflătorilor de lemn, pe modul ton-semiton, reca-

pitulare intonațională și ca nivel informațional-statistic a primei secțiuni. Intrarea percuției determină un *fugato* la lemne,

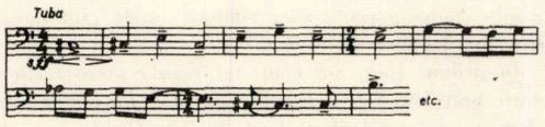


pe o structură modală bartokiană. Adăugînd peste toate acestea și reapariția capului tematic inițial, cu recto-tono și cu motiv descendent, se ajunge la o culminație tetra-plană, fiecare suprafață aparținînd unei alte zone stilistice (acumulare față de culminația din S. II unde cele trei planuri erau subsumate aceluiași stil). Aici, metaforic vorbind, coexistă Bartok cu Messiaen (în două din modurile sale) și cu Xenakis.

Despre semnificația și locul lui S. III în arhitectura lucrării s-ar putea spune că, inițial, avem aici cea mai mare suprafață în care elementul melodic este cu desăvîrșire exilat (fapt compensat de melodizarea pedalei) iar recapitulările anterioare pregătesc o nouă treaptă, cea a independenței dintre temă și pedală, a autonomiei melodiei față de fundal, treaptă ce va încununa, în S. IV, jocul perpetuu între structurare și dezmembrare, între unimorf și polimorf.

După acordul în care se coagulează textura secțiunii, (reținem că, din nou, armonia este văzută ca împietrire a pedalei) se reia *fugato*-ul, orchestrat în grav, pentru mai mare ambiguitate ritmică și intonațională. Acest comentariu joacă rol de punte, este de interes minim voit (și amorf și deficitar din punct de vedere statistic), acordîndu-i-se rolul unei anacruze de către S. IV.

Această secțiune, a IV-a, aduce, pentru prima oară, tema și fundalul distincte și autonome, într-o aparentă subîmpărțire a discursului în melodie și acompaniament, dacă la recapitularea mintală a celor petrecute pînă aici nu s-ar releva o altă legătură, mai adîncă, între cele două planuri; coexistența determinantului cu determinatul în care rolul atribuit texturii și temelor este interșanjabil, întrucît inițial melodia determina textura iar apoi textura generează melodia. (Tema nu apare „deus ex machina", ci este justificată de tot mersul piesei). Melodia, la suflătorii de alamă,



reprezentînd nivelul maxim de univocitate și continuitate melodică, este o suită de intonații de factură enesciană poate, un fel de coral, definitivarea și mutarea substanțială a procesului de structuralizare volitivă a texturilor, început în S. II.

Fundalul, (joc permutaționar de triluri la corzi) este de nivelul amorf al primei pedale, numai că această părăsire a cuceririlor dobîndite cu trudă și gradat este compensată de modestul rol de acompaniament ce i se acordă.

Tema se unifică în codă într-o suită de acorduri echidistante (în felul acesta, își face apariția pentru prima oară elementul metric). Dacă ne gîndim că totdeauna acordurile au fost generate de textură, avem aici, și pe acest al doilea cîmp de studiu, o coexistență între generator și generat. Din nou, în final, avem trei planuri suprapuse, unitare stilistic, din punct de vedere al raportului stilistic al planurilor coexistente piesa fiind un A.B.A. (convergent — divergent — convergent).

Stilul orchestral al lucrării l-am putea situa undeva în descendența raveliană, sau chiar în stirpea lui Alban Berg, al cărui *Lulu*, Adorno îl credea nu numai la baza orchestrației moderne, dar și inspiratorul tehnicii grafismelor, astăzi atît de răspîndită. Desigur figurația este destinată aici asigurării frecvenței statistice a evenimentelor iar nu colorării modal-armonice ca la compozitorii de la începutul secolului.

Cîteva concluzii în ceea ce privește macrostructura piesei, ordonarea evoluției ei în timp :

1) Organizarea întregii arhitecturi pe antinomia temă-pedală, într-un sens mai larg, pe antinomia structurat-amorf, univoc-echivoc, volitiv-abulic. Cei doi termeni ai antitezei evoluează și ei o dată cu instituirea unor noi relații reciproce.

2) În mic, tema generează pedala, se de-structurează. În mare, pedala se structurează, capătă un caracter strunit, melodic și generează tema în forma sa cea mai fluentă. Asistăm la un joc între determinat și determinant, condus cu abilitate și surpriză. Din două planuri inter-generate ele par independente în S. IV.

3) În S. IV textura este din nou la nivelul inițial, concret (prin concret înțelegem apelarea la micro-celule generatoare, ce fuseseră abandonate în S. III). După ce se structurase melodic în S. III, textura își îndeplinise rolul de generator tematic și se putea întoarce la nivelul debutului, ca fundal pentru propria sa emanație.

4) Esența celor patru secțiuni ar fi : S. I — T→ pedală amorfă; S. II — T→pedală amorfă ; S. III — pedală melodizată + rememorări tematice (pentru antiteză și sentimentul timpului) ; S. IV — T + pedală amorfă (unde T înseamnă temă, iar săgeata înseamnă transformare). În S. IV tema își trăiește autonom existența.

5) În primele trei secțiuni, acordurile au rol de înghețare a texturii, fără o existență de sine stătătoare, fără apariții autonome. O excepție se înregistrează în S. II, în intervenția coral-imnică despre care am vorbit. Acest moment anticipă coagularea temei finale în suita de acorduri metrice amintite. În acest mod coda explicitează apariția temei și legătura ei cu texturile : prin coralul metric, textura înghețată de care sînt încărcate acordurile (datorită utilizării lor anterioare strict univoce, în acest sens) se transformă în armonie, în succesiune melodico-acordică.

COSTIN CAZABAN

Curente şi tendinţe în pianistica modernă

de THEODOR BĂLAN

Sub denumirea de „pianistică modernă" am încercat să cuprindem aria artei pianului din zilele noastre, pianistică ce ar putea fi denumită *contemporană*. Nu este mai puţin adevărat că privind în perspectiva istorică, pianistica „modernă" este aceea care s-a constituit sub îndemnul şi exemplul viu a doi mari compozitori : Chopin şi Liszt. Mai ales Liszt, care poate fi pe bună dreptate considerat ca cel ce a fundat-o, atît prin exemplul său viu, cît şi prin teoretizările ce a încercat să facă şi la care a dat naştere.

Arta pianistică şi tehnica pianului nu s-au constituit prin teoretizări. Acestea au fost precedate întotdeauna de un exemplu viu. Goethe prevenea : „Schaffe Künstler, rede nicht". Dictonul şi-a pierdut astăzi din acuitate, deoarece orice artă instrumentală şi-a constituit principii pe care le foloseşte la îndrumarea cît mai eficientă a viitorilor interpreţi. Dar, cu 2—3 veacuri în urmă, progresul se făcea pe baza unor îndrumări empirice, a cunoaşterii senzoriale în primul rînd. Au existat întotdeauna teoreticieni, dar tehnica pianului, modalităţile de expresie, au fost mai întîi „cerute" de către compozitori. Aceste „pretenţii" au fost satisfăcute de interpreţi şi teoretizate de pedagogi. Aşa s-a petrecut şi cu *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* a lui Philip Emmanuel Bach, apărută în anul 1753, ca şi cu lucrările ce au urmat exemplului pe care îl dăduse Liszt. Mă refer la cărţile lui Ludwig Deppe — *Armleiden der Klavierlehrer-Klavierschüler* (1885) şi a Elisabetei Caland — *Die Deppsche Schule der Klavierspiels* (1897). De asemenea, la lucrările unui medic, fiziologul german Friederich Steinhausen (1859—1910). Acesta a dat la iveală la începutul veacului nostru o serie de lucrări, în care deslușea resorturile fiziologice ale artei pianistice. Fiziologia era la modă, făcuse progrese şi descoperiri însemnate, iar cercetătorul german căuta cu ajutorul acestora să fundamenteze o întreagă teorie, bazată pe anatomie, dar mai cu seamă pe fiziologie, căutînd să descopere drumul cel mai eficient în arta pianistică.

Figura cea mai reprezentativă a primelor decenii ale secolului nostru rămîne Rudolph-Maria Breithaupt (1872—1945). În numeroasele sale lucrări cu caracter practic şi teoretic, a sistematizat tot ceea ce pînă atunci se decantase în doctrina pianului, revoluţionînd în mare parte arta pianistică. Ceea ce pînă la el se considera ca absolut statornicit, regula mîinii şi braţului liniştite, le contestă şi introduce regula mîinii şi braţului în continuă mişcare. Creează o serie de mişcări la care nici un teoretician sau pianist din veacul trecut nu s-ar fi putut gîndi, statornicind într-o serie de cinci volume denumite *Studii practice* tot ceea ce susţinuse în lucrări ce îi dezvoltau teoriile în mii de pagini. Opera sa de bază, *Tehnica naturală a pianului* (1912) are peste 800 de pagini. Aparatul pianistic este lărgit, braţul este acela ce conduce mîna pianistului, libertatea acestuia trebuie să fie totală, greutatea întregului aparat stăruind în vîrful degetelor, care sînt întotdeauna conduse de braţ. Este greu de rezumat în cîteva cuvinte măsura în care aceste teorii au revoluţionat tehnica pianului, dar este de reţinut un amănunt esenţial : Breithaupt pleacă *de la gest la sunet*, crezînd că o anumită gestică foarte bine studiată conduce în mod infailibil la o anumită calitate a sunetului. Aci stă marea sa eroare, deoarece restul indicaţiilor pe care le dă au fost în mare măsură preluate de arta interpretativă contemporană.

În definitiv, de ce este atît de important Breithaupt în pedagogia pianului ? De ce, chiar dacă unele premise ale învăţăturilor sale au fost contestate şi repudiate de pedagogia modernă, rămîne unul din stîlpii, una din cheile de boltă ale pianisticii zilelor noastre ? Pentru că a mărit numărul funcţiunilor aparatului pianistic, pe care l-a extins, pentru că pleacă de la regula unui aparat relaxat, a mîinii libere, a braţului „care zboară" — expresia este a lui Steinhausen, a ajutorului necontestat pe care îl dă pianistului greutatea lăsată în vîrful degetelor. Dar, eroarea lui Breithaupt a fost că a *absolutizat* regulile sale. Tehnica de degete, pe care se aşează orice joc pianistic, a fost pe de o parte minimalizată, pe de alta îngreunată de masivitatea braţului, a cărui greutate nu trebuie să stăruie *mereu* în jocul degetelor. Ar fi eronat să se creadă că Breithaupt nu a subliniat importanţa auzului, dar nu l-a ridicat la rangul de *creator* al sunetului, mulţumindu-se să îl rînduiască în rangul de *controlor* al emisiunii. În orice caz, Breithaupt rămîne o mare personalitate, unul din cei ce stau şi astăzi la baza învăţămintelor pianisticii moderne.

Breithaupt pune accentul pe fiziologie. Martienssen, marele pedagog german, pune accentul pe psihologie. Încă din primele sale lucrări, apărute la începutul celui de al patrulea deceniu al veacului nostru, Karl Adolf Martienssen a construit un întreg sistem ce aşează arta interpretativă a pianului pe baze psihologice, încununînd cercetările sale cu lucrarea apărută în anul 1954 : *Schöpfericher Klavierunterichl*. Psihologia muzicală era pe atunci de mult acceptată ca o realitate, începînd cu Helmholtz, care făcuse să apară încă din anul 1863, lucrarea *Lehre von der Tonempfind Jungen* şi continuînd cu pedagogi renumiţi ca Iosif Hoffmann, Leschetitzky Safonov, Marie Jaëll şi alţii, care publică lucrări şi pledează pentru includerea procedeelor ştiinţei psihologiei în arta pianului. Martienssen foloseşte toate cuceririle înaintaşilor săi şi îşi fundează învăţătura pe date cu precădere psihologice. Este pe de altă parte explicabil de ce *şcoala psihologică*, cum am îndrăznit să avansez această denumire a pianisticii moderne, a apărut după cea anatomo-fiziologică, deoarece şi psihologia a dobîndit o altă pondere, cu mult mai mare decît fiziologia, mai ales în ultimele decenii, cînd importanţa scoarţei cerebrale — ce a început să fie studiată din ce în ce mai sistematic —, a fost pusă mai bine în evidenţă.

La acest fond, în raport cu coordonatele constituite de şcoala contemporană, s-au adăugat unele „interpolări", pe care le vom trece în revistă.

În primul rînd, s-a contestat regula sacrosanctă a relaxării braţului. Într-o lucrare recentă (*Physiologischer Mechanismus der Klaviertechnik* de Otto Ortmann — 1962 — cu o interesantă prefaţă de Arnold Schultz) se afirmă următoarele : „Aproape că nu există profesor care să nu urmeze ritualul de a lăsa braţul elevului să cadă, după ce îl ridicase cît mai sus şi apoi să citeze cuvintele magice, ca o formulă de descîntec" (e vorba de unele reguli de relaxare a aparatului pianistic, postulate de Breithaupt). Ideea de „Entspannung", de relaxare totală, este admisă ca o premisă neatacabilă a jocului pianistic de toţi teoreti-

cienii pianului de la începutul secolului nostru : de Harriet Browner, în cele două volume ale sale (*Piano Mastery* — 1915), de Mischa Lewitzky, Leopold Godowsky, Ernest Hutcheson, Matthey. Dar, o seamă de teoreticieni moderni nu mai iau în serios ideile lui Tobbias Matthey, marele pedagog englez din zilele noastre. Problema aceasta a fost studiată de prin anul 1920 de către Otto Ortmann, citat mai sus, cu o foarte strînsă rigurozitate ştiinţifică, pe bază de cercetări îndelungate de laborator. A ajuns la concluzia, că din punct de vedere fiziologic, este cu neputinţă, chiar într-un tempo moderat, să se cînte o gamă fără încordarea poignetului, a cotului şi umărului. În concluziile sale, autorul se referă la necesitatea de a se acorda întreaga atenţie acestei chestiuni şi, în anumite privinţe, a se face cale întoarsă la şcolile vechi : „Înapoi la Clementi".

O îndrumare asemănătoare am putea închega şi din teoriile lui Martienssen. Parafrazîndu-l pe Ortmann, am putea atribui lui Martienssen lozinca : „Înapoi la Czerny". Martienssen acorda primatul tehnicii de degete, neglijată de teoriile lui Breithaupt. Pe tehnica de degete trebuie construit jocul pianistic.

Se pare că această recunoaştere a „adevărului parţial" a braţului relaxat făcea parte din aşa-zisul „sistem Leschetitzky", care, avea un caracter de universalitate. Figura impresionantă a acestui pedagog-despot a fost evocată de toţi elevii săi, care au remarcat că întrebuinţa cu fiecare o altă metodă de predare şi atitudini diferite. Nu primea decît elevi foarte avansaţi, iar aceştia nu ştiau niciodată cum va reacţiona dascălul lor, un amestec de amabilitate, furie, sarcasm, explozivitate şi exaltare. Intra în viaţa particulară a elevului, dorea să ştie totul. Iată şi cuvintele lui : „Metoda mea constă în a ajunge ca un elev să cînte trei sunete cu expresie şi cu un tuşeu diferit". Ignaz Friedmann şi Schnabel au fost, deşi atît de diferiţi ca tipologie pianistică, elevii lui. Schnabel spunea că secretul lui Leschetitzky consta în virtutea de a pune în lumină vitalitatea latentă a elevului, pe care o activiza, respectînd individualitatea fiecăruia. Foarte „modern" punct de vedere. Dar, tot el spunea că orice fascicol de muşchi care nu este angajat în jocul pianistic trebuie să fie „devitalizat", adică total relaxat.

Deci, iată că încă de acum cîteva decenii, paralel cu doctrina relaxării totale, se poate vorbi de o teorie a relaxării parţiale. Sîntem înclinaţi a crede că aceste constatări rimează şi cu ceea ce pedagogia germană numeşte „Minimum-Maximum prinzip". Cu minimum de efort, de cheltuială a energiei, să se ajungă la un maximum de rezultate posibile, recurgînd *numai* la energia muşchilor, angajaţi în travaliul pianistic.

În al doilea rînd, asistăm la o lărgire continuă a aparatului pianistic. Reluînd ideea enunţată mai sus şi anume că cei ce creează mijloacele tehnice de exprimare sînt compozitorii, care au din ce în ce mai multe „pretenţii", punînd interpreţilor tot mai multe condiţii în vederea realizării operelor, vom observa că se scrie din ce în ce mai greu. Fiecare compozitor doreşte să exprime nu ceea ce s-a mai spus, ci o idee nouă, care cere înveşmîntare nouă. Aşa s-a petrecut cu Liszt, Chopin, Strawinsky, Prokofiev, aşa continuă să se petreacă cu compozitorii ce scriu în zilele noastre. Pianistul îşi adaptează aparatul, căutînd să învingă dificultăţile cu care nu fusese obişnuit. Liszt aduce sprijinul întregului braţ, cu încheietura umărului, iar tehnicienii moderni atrag atenţia că de multe ori avem nevoie de impulsul întregului trunchi. Un teoretician german, Kurt Johnen, în lucrarea sa *Wege zur Energetik des Klavierspiels,* a cărei primă ediţie datează din anul 1927 —, lucrare ce pleacă de la premisa primatului unui învăţămînt, fundat pe psihologie —, se preocupă de respiraţie şi circulaţia sanguină, pe care le integrează în tehnica pianului. Sînt angajate, desigur, şi aceste funcţiuni de primă importanţă, în arta pianistică şi în orice activitate artistică instrumentală, deoarece o respiraţie defectuoasă conduce la crispări, la crampe. Dacă în jocul pianistic starea psihică este de primă importanţă, iar inhibiţia, legile scoarţei cerebrale şi orice activitate psihică nu mai sînt de nimeni contestate atunci cînd se studiază factorii ce determină o bună şcolarizare, este evident că şi funcţiunile amintite — respiraţie şi circulaţie — vor figura de acum înainte în atenţia pedagogilor şi interpreţilor.

Lărgirea continuă a aparatului pianistic se face nu numai în suprafaţă, dar şi în adîncime. Pianistul modern este de tip „expresionist", avînd posibilităţi de a interpreta orice compozitor, orice stil. Nu se mai admit specializări. Orice pianist trebuie să poată interpreta orice compozitor. De aci, universalitatea repertoriului, ceea ce nu este de loc o sarcină uşoară.

Pianistul modern este supus unor adevărate probe de rezistenţă la absolvenţa şcolilor superioare, dar mai ales la concursuri, adevărate „turnire", la care repertoriul ce trebuie prezentat la un anumit moment este de multe ori monstruos, un adevărat maraton muzical. Dacă vom privi, spre pildă, programul concursului Clara Haskil din toamna anului 1973, ne vom putea da seama că cele 6 sonate mari ca şi cele 4 concerte ce trebuie ştiute la nivel concertant în acelaşi timp, în afară de piesele impuse, reprezintă un handicap pentru pianiştii lipsiţi de antrenament. Concursul elimină pe cei ce nu suportă aceste „cros" muzical.

Am putea spune şi că această formă de gigantism şi de rezistenţă la efort sînt în ultimă analiză aplicarea adevărului pavlovian, care stabileşte că şi sistemul nervos poate fi antrenat, supus la probe din ce în ce mai grele, datorită calităţii sale primordiale : plasticitatea. Totodată, să nu uităm că aşa cum Béjart a creat conceptul artistului „total", al ascultătorului „total", cu suficiente resurse pentru înţelegerea unor exemplare de artişti cu resurse aproape nelimitate, tot astfel, lărgindu-şi mereu aria de valenţe şi posibilităţi, pianistul modern este cu mult superior artistului „de ieri". La un concurs Chopin, Artur Rubinstein a spus despre cîştigătorul Maurizio Pollini : „De pe acum, cîntă mai bine decît oricare dintre noi, membrii juriului". Pianiştii mari de astăzi sînt superiori lui Liszt sau Paderewsky, iar cei de mîine vor fi peste nivelul celor din zilele noastre.

Această aşa-numită lărgire a aparatului pianistic este în ultimă analiză asocierea la actul interpretativ a tuturor resurselor psiho-somatice. Nu ne putem opri la aspectul fiziologic, deoarece orice act din şirul celor ce constituie travaliul pianistului este în acelaşi timp şi o activitate gîndită. Acesta este drumul pe care merge pedagogia modernă a pianului : asocierea scoarţei cerebrale la o cît mai mare parte a muncii pianistului.

În al treilea rînd, se acordă atenţie studierii aspectului neuronal al activităţii cerebrale în muzică. Există un „centru al muzicalităţii" ? Cum se face percepţia muzicală ? Care este structura analizorului auditiv şi importanţa ce o prezintă pentru învăţămîntul muzicii această structură ?

Împrejurarea că există un anumit sindrom denumit *amuzie,* manifestat prin imposibilitatea de percepere a muzicii, deşi din toate punctele de vedere cel atins de o asemenea

suferință rămînea indemn, intact în ceea ce privește comportarea, a condus la presupunerea că ar exista un anumit „centru al muzicalității", așa cum există în organizarea corticală un centru al vorbirii. Dar, deși s-au găsit anumite localizări ale gamei, de exemplu, totuși nu s-a putut descoperi un centru al muzicalității. Nu trebuie confundat analizorul auditiv, concentrat pe o anumită parte a scoarței cerebrale, cu centrul căutat al muzicalității. Senzația muzicală se percepe în partea dinapoi a circumvoluțiunilor T_I, unde descoperim analizori de percepție și integrare (de gradul I și II), dar muzica pe care o receptăm nu este tributară doar acestei regiuni ci unei foarte întinse suprafețe a cortexului, unei acțiuni convergente a mai multor analizori, unei interacțiuni a acestora. Deci, nu cultivînd *exclusiv* percepțiile sonore vom ajunge la rezultate superioare în arta sunetelor, ci acordînd o educație complexă subiecților.

Această premisă a educației complexe este întărită și de răspunsul la cea de a doua întrebare : cum se face percepția muzicală ? Ultimele cercetări au ajuns la constatarea, la primă vedere oarecum bizară, că la analizorul auditiv nu sosesc numai fibrele nervului auditiv, ci și o seamă de alte excitații, printre care și vizuale. Deci acolo unde am fi crezut că pe creier se proiectează, la analizorul auditiv, exclusiv fibre nervoase provenind de la ureche, în realitate sosesc și alte excitații, astfel încît putem formula următoarea definiție : percepția unui sunet sau ansamblu de sunete este o sumă a integrațiilor auditive, vizuale, proprioceptive, colorate afectiv de proiecțiile rinencefalului. Definiția ar necesita unele explicații mai amănunțite, dar în fond este suficient să reținem că proiecția auditivă asupra analizorului auditiv nu este pură, ci reprezintă o însumare a altor incitații, dintre care, desigur, prioritară este cea auditivă. Consecințele pentru muzică ? Educația trebuie să folosească și celelalte „canale" care conduc la percepția muzicală, să nu se uite că aceasta nu e independentă. Sincretismul se explică perfect prin definiția ce am dat, care justifică puterea de *evocare* a muzicii, poezia sunetelor și, în genere, programatismul. Vedem azi, sub aspect științific, de ce Diderot definise ideea de frumos astfel : „Este frumos tot ceea ce poate trezi în noi perceperea analogiilor". Analogiile sensibile, care explică și metafora muzicală, au un fundament științific, grefate fiind pe structura corticală.

Pe scoarța cerebrală, la analizorul auditiv, neuronii sînt dispuși în 7—8 straturi. Cele superficiale au o activitate continuă, cele profunde o activitate fazică. Mecanismul perceperii muzicale este tributar acestei structuri și iată de ce. Este cunoscută regula potrivit căreia indicii memorării textuale sînt mai ridicați decît aceia ai memorării conținutului. Memorarea textuală se face pe seama straturilor superficiale, cu activitate continuă. Aceștia au un rol de receptare informațională. Aci găsim o mare bogăție de vase capilare, aci se captează informația, fără să fie prelucrată. Integrarea se face numai de către straturile profunde, care nu funcționează decît dacă sînt solicitate în mod special, cu un efort de gîndire. Memorarea conținutului, care este mai trainică, procesele de gîndire, de integrare, se fac de către acestea, care lucrează din cînd în cînd. Am fi ispitiți să credem că la unii, aceste straturi nu sînt niciodată solicitate.

Marea pedagogă franceză Marie Jaëll spunea : „Nu mă adresez decît acelor ce sînt capabili de un efort". Aceia mobilizează straturile profunde cu activitate fazică, aceia pot să cucerească trepte superioare nu numai în învățămîntul muzical, dar în orice activitate complexă și dificilă. Știm cît de plastic se comportă sistemul nervos, astfel încît o activitate susținută provoacă un aport sporit de substanțe metabolice în capilarele straturilor din adîncime a scoarței cerebrale. Orice studiu „la suprafață", fără efort, conduce la rezultate neintegrate temeinic, deoarece percepția se oprește la straturile informaționale ale scoarței cerebrale.

În al patrulea rînd, ceea ce caracterizează manifestările ultimelor decenii este o artă anti-temperamentală. Au dispărut concertele în care își făceau apariția „interpreții-actori". În oarecare măsură și Liszt făcea parte din această categorie, ca și mulți dintre „Salon Loewen" — leii de salon — care căutau mai întîi să epateze pe melomanii binevoitori. Și Paderewsky, cu repertoriul său atît de restrîns, dar cu fastul cu care își organiza deplasările cu vagon special, suită, acordor, medic, plete blonde, poză actoricească, poate fi rînduit printre pianiștii-actori. Ultimele decenii nu mai înregistrează asemenea fenomene, în schimb arta interpretativă cîștigă mereu în seriozitate, atît ca aparențe cît și ca adîncime interpretativă. Dacă Liszt introduce în compoziție „gestul retoric", își scălda pianistica într-un spirit de bravură. Arta temperamentală este astăzi pe cale de dispariție. Clara Schumann a fost aceea care a pregătit cu concertele sale acest făgaș. Aparițiile sale antispectaculare, ținuta sa de o rară modestie, cultul închinat memoriei soțului său și interpretările ce tindeau în primul rînd să pună mijloacele instrumentale în slujba dezvăluirii poeziei din muzica marelui compozitor pe care îl diviniza, au statornicit o altă cale a manifestărilor pianistice pe estrada de concert : primatul muzicalității.

Mai aproape de zilele noastre, Busoni a fost acela care a eliberat pianistica de iraționalitatea romantică. Ne-au rămas doar mărturii scrise despre concertele lui Anton Rubinstein, spre pildă, rivalul lui Liszt în ce privește grandoarea interpretărilor. Se pare că nu își repeta niciodată „versiunea" interpretativă, în așa măsură erau de arbitrare manifestările sale romantice. Astăzi, mai ales sub imboldul lui Busoni, această iraționalitate a fost învinsă de dorința și necesitatea de respectare a textului.

Busoni a fost unul dintre artiștii devorați de dorința de perfecțiune în interpretări, ca și contemporanul său Godowsky. Dar pe cînd la acesta din urmă prima năzuința spre o pianistică perfectă, la Busoni se situează pe primul plan redarea caracteristicilor, *ideea.* Busoni era un gînditor cu o inteligență iscoditoare. Urmărea ceea ce am putea denumi astăzi *inteligența pianistică.* A căutat o viață întreagă drumul spre o muzică ideală, spre găsirea coordonatelor interpretării perfecte. Nu e întîmplător că această idee faustică rimează cu cea mai importantă operă a sa, *Dr. Faustus.* A fost primul dintre pianiști care nu s-a mulțumit să cînte muzica, dar a și gîndit asupra ei. În concentrarea sa asupra filozofiei muzicii se oglindește tendința spirituală germană, care se sprijinea pe Hegel, Fichte, Kant. Nimic nu se poate edifica mai exact asupra punctului său de vedere ca propriile sale cuvinte: „niemals sich von Temperament hinreissen lassen, den das verringert die Kraft".

Posibilitățile sale de pianist erau imense. În 1922, la concertele de adio date la Berlin, a cîntat cu orchestra 12 concerte de Mozart. La centenarul Liszt, a dat 6 recitale Liszt, cu toate lucrările reprezentative ale marelui compozitor. I s-a reproșat însă că jocul său este „supraintelectual și uscat". Să nu uităm însă că judecata aceasta de valoare trebuie privită ținînd seama că pe atunci publicul era

obișnuit cu pianiști temperamentali și patetici. Azi, desigur Busoni ar fi considerat că se rînduiește în linia marilor interpreți : Richter, Michelangeli, Lipatti, care nu cîntă nici uscat și cărora nu li se poate nici reproșa o logică a interpretărilor.

Iată și un interesant aforism al lui Busoni : „Bach este temelia pianisticii, Liszt e culmea; amîndoi îl fac pe Beethoven posibil".

În al cincilea rînd, una din tendințele ce s-au transformat în legitate interpretativă este respectul textului. Poate că la acest stadiu să fi contribuit în foarte mare măsură și tehnica înregistrărilor. Dacă ceea ce se ascultă o singură dată în sălile de concert scapă în bună măsură posibilităților de control și confruntare, muzica înregistrată se poate confrunta cu textul, poate fi comparată cu alte înregistrări ale aceleiași piese ș.a.m.d. Am putea spune, parafrazînd celebrul dicton al lui Liszt „génie oblige", că înregistrările „obligă" și ele. Nu numai atît, dar tehnica lor a fost de natură să ridice la un nivel înalt interpretările. Nu oricine poate să imprime discuri sau să se manifeste la posturile de radio și televiziune.

Noul nivel ce tinde spre perfecțiune conduce și la o „reconsiderare" a textului muzical, în sensul că se respectă cu migală microstructurile, se acordă o mare atenție articulației și frazării, se caută o cît mai mare varietate timbrală. Ascultînd spre pildă *Alborada de* Ravel în interpretarea lui Dinu Lipatti, rămînem uluiți de posibilitățile de culoare ce ni le oferă pianul. Dar, ca să se ajungă la un asemenea nivel artistic, cîtă cheltuială de energie, ce străduințe spre perfecțiune în studiu ! Tehnica pianului este considerată astăzi o funcție eminamente artistică — dar abia în zilele noastre acest adevăr a devenit ineluctabil. Nimeni, dacă ne referim nu numai la marii pianiști, ci la toți interpreții contemporani — nu mai face paradă de tehnică. Toți se vor muzicieni, mijloacele tehnicii rămînînd ca un mijloc de comunicare a unor anumite intenții.

Interpretările moderne pot fi rînduite și în cadrul atît de discutatei semiotici. Creatorii își codifică în semne muzicale mesajul lor, pe care interpreții au menirea să îl descifreze. Emoția estetică este rezultatul decodificării unor semne. Nu există gîndire fără cuvinte, ne spun filozofii. Nu există muzică fără semne, o știm cu toții. Omul zilelor noastre este *homo significans.* Arta caută semnificații, pe care le receptăm prin muzică, dar și pe alte căi, atît de diferite. Arta realistă este prin excelență *semnificantă.* Interpreții contemporani caută să redea conținutul emotiv al creatorilor. În cadrul semioticii, disciplină ce se află la început de drum, trebuie rînduite și interpretările pianisticii moderne.

În al șaselea rînd, nu poate fi trecut cu vederea un pedagog din zilele noastre, care face unele observații de cea mai mare importanță. Este vorba de Joseph Dichler, profesor la Academia de Muzică și Arte interpretative din Viena, autor al lucrării *Weg zum künstlerischen Klavierspiel,* apărută în anul 1963. După ce trece în revistă toate sistemele pe care le-a propus în ultimele 2 veacuri pedagogia pianului, atrage atenția asupra cîtorva fenomene. Limitele de expresie ale pianului, al cărui sunet nu poate fi influențat după emisiune, obligă la o mare concentrare asupra variațiunilor de intensitate, ce trebuie folosite cu precădere. Fie că se acceptă sau nu tezele lui Tetzel, care credea că a dovedit imposibilitatea de a emite la acest instrument diferite timbre la aceeași intensitate a sunetului, fie că acest punct de vedere e repudiat, totuși, pianistul trebuie să-și cultive capacitatea de diferențiere ca intensitate a atacului, pînă la cele mai mici valori imaginabile. De aci, cultivarea micronuanțelor, spre care natura instrumentului îndrumă în mod obligator.

Dacă vom încerca audierea unui disc cu muzică de pian, lăsînd ca discursul muzical să se depene invers, de la sfîrșit către început, sunetele vor începe de la *pianissimo* și se vor sfîrși cu un inevitabil *sforzando.* Așa cum urechea noastră aude sunetele temperate ale pianului ca și cînd ar fi sunete naturale, deși în afară de octavă toate sînt nenaturale, tot astfel există o anumită „iluzie auditivă" care ne face să construim punți între sunetele pianului. Arta pianistului destoinic și cu calități de măiestrie este de a face să se petreacă ceva *între sunete,* să poată stăpîni în oarecare măsură ceea ce se petrece între sunetele emise. Aci stă secretul unei pianistici cantabile superioare.

Tot Dichler atrage atenția asupra a ceea ce s-ar putea denumi diferența între scrierea muzicală și „grifa pianistică". Nu întotdeauna ceea ce se notează de către compozitor, executînd exact textul, corespunde rezultatului sonor. De multe ori o optime din bas, spre pildă, susținută de un pedal, notat dedesubt, conduce în realitate la o valoare de doime sau de notă întreagă. Grifa unui acord, o anumită sonoritate dorită de compozitor, nu poate fi notată cu prea multe detalii, dar există unele criterii care ne conduc la necesitatea diferențierii în atacul notelor componente. Nu toate trebuie lovite cu aceeași intensitate.

Compozitorii moderni se îndreaptă, prin notațiile pe care le-am putea denumi exhaustive, spre o scriere muzicală propriu-zisă, deoarece respectînd întocmai toate amănuntele, cum ar fi scrierea pe trei portative, orice notație cu care e încărcat textul, se poate ajunge mai direct la intențiile creatorului. Între scrierea tehnică, adică oglindirea grifei pianistice și scrierea muzicală, ce reprezintă oglindirea fidelă a gîndirii muzicale, este o mare deosebire. La fiecare compozitor clasic sau romantic vom întîlni o tendință spre una sau cealaltă dintre notații, sau chiar o îndemînatecă îngemănare a acestora, în timp ce muzicienii din zilele noastre se îndreaptă spre o notație foarte analitică, pur muzicală.

În al șaptelea rînd, încercăm a stabili coordonatele unor anumite „școli" contemporane. Să ne gîndim mai întîi la revoluția pe care a făcut-o în arta pianistică fenomenul Prokofiev. Acest „pianist de oțel" cum fusese supranumit, a stîrnit oarecare nedumerire, mai ales în țara sa, care a acceptat anevoie și după consacrarea din străinătate jocul său instrumental. „Sunetul său e cam uscat dar cîntă cu o siguranță și libertate uluitoare", se spunea de către presa din Moscova. Iar mai departe : „Sunetul pe care îl realizează mîinile sale nici nu cîntă și nici nu strălucește ci, mai degrabă se poate spune că pianul reacționează cu precizia și soliditatea unui instrument de percuție... aproape cu sonoritatea unui cembalo demodat. Dar tocmai soliditatea jocului său și ritmul penetrant au constituit elementele care i-au adus atît de însuflețitele aplauze".

Multă vreme jocul său pianistic a fost luat în derîdere. Nimeni nu vroia să-i cînte compozițiile și nici să-l urmeze în arta sa insolită. Totuși, cu timpul, aceeași presă de specialitate îl considera „omul nou al secolului", care a avut o influență covîrșitoare asupra pianisticii veacului nostru. Bartok și Stravinsky se aliniază în bună măsură la punctul de vedere al marelui compozitor și pianist, creînd domeniul unui fel de a cînta funcțional, eliberat absolut de orice accesoriu, puternic și chibzuit, fără fraze retorice, respectînd cu sfințenie barele de măsură, neglijînd

agogica, pe care generaţiile dinainte se rezemaseră fără menajamente. Sub aspect compoziţional, Prokofiev nu îl simpatiza pe Strawinski, cu al său neoclasicism, dar pianistica lor se situează pe aceeaşi linie. El nu era un neoclasic iar creaţia sa reprezenta un naţionalism rus contemporan, deşi în oarecare măsură, la începuturile sale şi despre Strawinski se poate spune acelaşi lucru, după cum nu se pot ignora unele manifestări neoclasice ale lui Prokofiev.

La stilul Prokofiev-Bartok-Strawinski se adaugă acela al compozitorilor seriali ca şi o anumită pianistică a zilelor noastre, aşa cum e reprezentată în America de compozitori ca Aaron Copland şi Eliott Carter. Dacă vom aminti că Henry Cowell a cîntat cu pumnul, cotul şi antebraţul, că a ciupit corzile cu un băţ, iar asemenea „performanţe" se petreceau în Statele Unite prin anul 1910, ceea ce se întîmplă în zilele noastre în materie de chinuire a instrumentului nu ne va mai surprinde. Astăzi dăinuie încă un ultraavangardism, pe care pianiştii cu o serioasă pregătire muzicală ca David Tudor îl promovează dintr-o dorinţă de vedetism pe care doar timpul o va aşeza la locul ce îi revine. Cage pleacă de la ideea valorificării timpului, care nu era străină lui Debussy. Există spre pildă o lucrare de Cage intitulată 4'33", care se „interpretează" astfel : pianistul se aşează la pian pe podium, scoate din buzunar un ceas impresionant, îl aşează pe marginea pianului, în faţa căruia rămîne neclintit timp de 4'33", se înclină în faţa publicului nedumerit şi părăseşte scena. Un autor de mare prestigiu ca Harold C. Schonberg (*Die grossen Pianisten*, München 1965) avansează părerea că „în vocabularul unei asemenea muzici au pătruns foarte multe elemente din Stravinski, Bartok, Prokofiev". Cu alte cuvinte, aceştia ar fi deschizătorii de drumuri în pianistica „percutantă" a zilelor noastre, care pune la index cantabilitatea pianului. Poate că sentinţa e prea severă, dar conţine o oarecare doză de adevăr.

Cîteva cuvinte despre trei mari pianişti ai zilelor noastre, cu profiluri diferite : Horowitz, Artur Rubinstein, Schnabel. Fiecare din aceşti trei giganţi reprezintă un exemplu viu al artei pianistice. Horowitz s-a retras din viaţa concertistică în anul 1953. La vîrsta de 21 de ani dădea la Leningrad 25 de recitale cu programe diferite. Posibilitatea sa de cuprindere a literaturii pianistice era monstruoasă. Nu considera textul muzical sacrosanct, adăugînd de la el unele înfloriturі la rapsodiile de Liszt şi punînd mare preţ pe detalii. Cînta muzică romantică „din degete", cu mai puţin sprijin pe tehnica de braţe. Nu folosea prea mult pedala. Îi lipsea liniştea interioară. Era un introvertit, spre deosebire de Artur Rubinstein, al cărui caracter extravertit este precumpănitor.

Rubinstein a mărturisit că tînăr nu era destul de sîrguincios. Abia după vîrsta de 30 de ani a renunţat la bucuriile ce i le oferea viaţa, ca să se consacre exclusiv pianului. Din a sa creaţie interpretativă — a înregistrat aproape întreaga literatură a pianului — răzbate o bucurie de a trăi. Întrebat pe cine îl consideră cel mai mare pianist al zilelor noastre, George Enescu, după cîteva clipe de chibzuinţă, a răspuns : „Cred că Artur Rubinstein".

Primul pianist care a înregistrat integral sonatele de Beethoven este Artur Schnabel. A lucrat foarte intens la aceste înregistrări (1931—35), completîndu-le cu o ediţie foarte migăloasă a capodoperelor beethoveniene, cu adnotări ce se doreau exhaustive. Ediţia, deşi de o incontestabilă valoare ştiinţifică, e discutată şi discutabilă.

Deşi au trecut mai bine de 20 de ani de la stingerea din viaţă a lui Schnabel, (1951), arzătoarea sa inteligenţă, o integritate înflăcărată a interpretărilor, sobrietatea şi dorinţa de respectare cît mai fidelă a intenţiilor creatorilor, fără nici o licenţă din partea interpretului, fac din figura marelui interpret german o strălucită personalitate a veacului nostru. Poate fi considerat pe drept cuvînt ca întemeietorul şcolii pianistice germane. Backhaus, Szerkin şi Kempff sînt consideraţi de literatura de specialitate „succesorii lui Schnabel".

Se pot oare trasa anumite coordonate ale unei şcoli germane ? Poate că da : şcoala germană înseamnă conştiinciozitate muzicală, seriozitate, mai degrabă severitate decît farmec, mai mult soliditate decît sensibilitate, mai multă chibzuinţă decît instinct sau strălucire.

Marguerite Long, în lucrarea sa *Le Piano* (1959) crede că ceea ce caracterizează şcoala franceză este claritatea în alocuţiune. Este adevărat în acelaşi timp că valoarea ce caracterizează pe cei mai mulţi pianişti francezi din zilele noastre este un joc uşor şi elegant, o înclinaţie spre microdozaje de intensitate şi tempi repezi. Tot Marguerite Long se referă la „transparenţă, exactitate, suplete, păstrarea sensului proporţiilor", precizînd, sub aspect tehnic, că pianiştii francezi nu se scufundă niciodată în taste, după indicaţiile şcolii germane. Ei cîntă mai degrabă din poignet decît din braţ sau umăr.

Despre o şcoală engleză sau spaniolă nu se poate vorbi. Doar despre pianişti englezi, Myra Hess, Clifford Curzon, Cutner Solomon. Sau, spre pildă despre Alicia de Larroche, cea mai impresionantă pianistă spaniolă, care cîntă *Iberia* de Albeniz cu uşurinţa cu care sînt abordate studiile de Czerny.

Italienii l-au dat pe Benedetti Michelangeli, pe care Richter îl declară a fi cel mai mare pianist al zilelor noastre. Trăim timpurile supercampionilor şi supravirtuozilor. E considerat ca un adevărat „maestru al tuşeului".

Ultimul refugiu al romantismului pe clape, a moştenirii geniului lui Rachmaninov, îl găsim la pianiştii sovietici : Richter, Gilels, Başkirov, Flier, Malinin, Ghinsburg, pianista Bela Davidovici, cu un sunet amplu, bărbătesc. Este într-adevăr o adevărată „şcoală", cu caractere comune, cu multe trăsături caracteristice la marii pianişti ce ilustrează arta interpretativă a zilelor noastre. Tehnica lor a depăşit virtuozitatea, aşa cum spunea Busoni, care considera adevărata măiestrie doar la nivelul unei virtuozităţi care încetează să fie ostensibilă. Redarea intenţiilor compozitorilor cu mijloace simple dar cu convingere, o retrăire a operelor abordate şi un repertoriu nespecializat, iată o seamă din caracterele ce fac din şcoala sovietică un adevărat model de probitate artistică.

Cea mai nouă şcoală pianistică este desigur cea americană, care abia după anul 1946 începe să dea artişti de talie internaţională. Sînt, peste ocean, două concursuri la care se selecţionează artiştii : *Naumburg* şi *Leventritt*. William Kapell cîştigînd concursul Naumburg, cîştigă simpatia publicului american. Sînt şi alţi cîştigători: van Cliburn obţine premiul Leventritt în anul 1954 şi Ceaikovski în 1958, devine o figură a pianisticii americane, ca şi alţi tineri artişti: Leo Fleischer, Seymour Lipkin, Ivan Davis, Julius Katchen, Rosalind Tureck, Byron Ianis etc.

Şcoala americană e obiectivă şi eclectică. Se teme de orice depăşire a intenţiilor compozitorilor şi fetişizează textul. În plus, pune un accent poate prea mare pe importanţa tehnicii instrumentale, pe care o aşează pe primul plan, ignorînd că funcţia acesteia este eminamente estetică.

Nu putem încă vorbi de coordonatele unei şcoli române, deoarece şi în pianistica noastră domneşte un oarecare eclectism. Cei doi mari pianişti pe care îi reţine literatura de specialitate străină, Lipatti şi Clara Haskil, au desigur un profil special. Lipatti cu năzuinţa spre perfecţiune şi simplitatea înţelcasă în cel mai frumos sens al noţiunii, Clara Haskil cu restrîngerea voită a repertoriului la clasici şi unii romantici, cu microdozajele sale inegalabile, cu puritatea sentimentului şi cu o savantă economie de mijloace interpretative. Marii noştri dascăli, mă refer la Constanţa Erbiceanu şi Florica Musicescu, erau ambasadorii şcolii germane, iar pianişti ca Valentin Gheorghiu, George Halmoş, Corneliu Gheorghiu, Alexandru Demetriad, duc mai departe aceleaşi cuceriri ale pianisticii contemporane, în care şcoala germană are o pondere deosebită.

În cel de al optulea rînd, ca ultimă interpolare, se situează o chestiune de ordin pedagogic. Teoria modernă a limbajului risipeşte o prejudecată potrivit căreia cunoştinţele fiind infinite, achiziţia lor trebuie să fie de asemenea obţinută printr-un efort gigantic. Dar aceste cunoştinţe ca şi achiziţia lor sînt generate de un număr mic de reguli, de o gramatică formativă. Indiferent în ce parte a globului s-ar naşte un copil, el are anumite predispoziţii spre învăţarea oricărei limbi, deoarece se naşte cu anumite *structuri formative*, care îi îngăduie să înţeleagă anumite fraze pe care nu le auzise niciodată. Creierul este un ordinator, capabil să se automodifice. Există la copii o mică maşină generativă pe care orice pedagog o poate folosi, dacă ştie cum să fie copilul făcut să înveţe. Marea artă a pedagogilor moderni este să ştie *„să înveţe cum se învaţă"*. Rezultatele nu vor întîrzia să se arate. Există şi o „gramatică generativă" a muzicii, pe care pedagogul iscusit poate să o valorifice. De altfel, aşa cum recunosc pedagogi contemporani de mare prestigiu (Paul Michel, *Psychologische Grundlagen der Musikerziehung*, Leipzig 1968), însăşi coborîrea limitei de vîrstă a receptivităţii muzicale în general, dovedită statistic, pledează pentru realitatea structurilor formative ce trebuie puse în valoare în cadrul învăţămîntului muzical.

ASPECTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN ŢĂRILE SOCIALISTE

Polifonia în corurile pentru copii de Kodály Zoltán

Alături de Bela Bartók, Kodály Zoltan alcătuieşte „Dipticul de aur" al creaţiei muzicale maghiare. Dacă Bela Bartók a evoluat de la un melos *diatonic* spre altul mai *cromatic*, strîns şi indestructibil legat de toate celelalte elemente ale limbajului său muzical, melos ce redă cu precădere un conţinut tragic, Kodaly Zoltan a apelat în toată creaţia sa artistică la o tematică *profund diatonică*, încadrată într-un expresiv *modalism*, tematică ce tălmăceşte cu fidelitate o muzică *optimistă*, zugrăvită în culori *vii* şi *liniştitoare*. Îi leagă însă ceva : *şi unul şi altul au fost perfect conştienţi de posibilităţile nelimitate pe care le oferă tehnica polifoniei, în ceea ce priveşte valorificarea cîntului popular.*

Corurile pentru cei mici, de Kodaly Zoltan, s-au afirmat nu numai pe plan naţional, ci şi în context universal.

Melosul lor, deosebit de inspirat, relevă un atrăgător caracter *modal*. Autorul a aprofundat vechile game populare ale patriei sale, şi, în egală măsură, pe cele medievale ; el a izbutit să le valorifice creator în aceste admirabile lucrări.

Melosul ne apare, de cele mai multe ori, expus în „apele limpezi" ale *diatonismului*. Astfel se explică mai bine climatul senin în care se desfăşoară, departe de ori ce ar constitui „tensiune sonoră" sau colorit mai întunecat.

Viziunea componistică este acea a unui rafinat *polifonist*. Se remarcă, în această privinţă, o îmbinare de linii melodice, ca un fel de „unde" sau „arcade sonore", cu o expresivă personalitate ; ele se dezvoltă „linear", după legi ce se deosebesc total de principiile „melodiei acompaniate". Credem că nu greşim cînd afirmăm că Kodaly Zoltan a obţinut o originală fuziune, între lumea mirifică a polifoniei palestriniene, şi specificul cîntecului popular maghiar. Cu alte cuvinte, a luat drept „teză" — muzica populară — „antiteză" — polifonia palestriniană şi a ajuns la ceea ce numim mult rîvnita *„sinteză"*.

Marele creator maghiar are meritul de a fi creat o transgresie geografică, pe planul muzical, în sensul că, în arta sa nobilă s-au unit într-un tot unitar, spiritul de ordine şi disciplină, ale Occidentului, cu grandoarea austeră şi hieratică, a Orientului.

Kodaly Zoltan nu a apelat la acea „încărcătură barocă", la „explozia de linii neregulate ce rod conţinuturile în scopul uimirii"... s-a simţit în largul său, în tehnica „contrapunctului imitativ" — uneori mai liber conceput, alte ori, mai sever conceput, de tipul *canonului*. A utilizat adesea principiul „notă contra notă", fără a fi schematic. Fermecătoare în această privinţă este utilizarea „ritmicei complimentare". Aş cita cîntecul *„A juhasz"*... (Bine-i merge păstorului").

Imitaţia severă — din unele piese — ne duce cu gîndurile la procedeul de „fugato" sau la forma de „fugă", iar sub acest raport citäm cîntecul *„Ciroka"* („Mititica").

Nu mai puţin interesant ni se prezintă artificiul prin care cele 2 voci ale corului de copii generează un „contrapunct dublu", ca să fiu mai explicit, amintesc corul *„Eva, szivem Eva"* (Eva, inimioara mea, Eva").

În acest caz, la vocea superioară evoluează o idee mai simplă sub aspectul ritmic. La cea inferioară, o altă idee, mai bogată ritmic. În secţiunea a doua, rolul lor se inversează, cu o maximă eficienţă.

Un principiu oarecum similar se relevă şi în corul *„Heja"* („Uliule" !)

Mai apropiat de tehnica „variaţiei continue" ni se înfăţişează piesa *„Jo gazdassony"* („Buna gospodină") unde „liniaritatea sonoră" se conturează cu multă eleganţă. Mai evidenţiem şi măiestrita „încrucişare de voci", pe care Kodaly o utilizează admirabil, cu o sugestivă policromie timbrală.

Pentru a intensifica expresivitatea paletei timbrale, compozitorul suprapune uneori peste masa corală, sonorităţi de „flaut piccolo", cum ar fi în dinamicul cîntec *„Karácsonyi pásztortánc"* („Dansul de Crăciun al păstorilor").

O interesantă polifonie primitivă ce ne aminteşte de sfîrşitul Evului Mediu — de acel spirit al „eterofoniei"

străvechi — se remarcă prin valorificarea cuplurilor de „cvinte paralele", drept „linie polifonică", suprapusă peste alta, mai simplă. În acest sens, cîtă fantezie se desprinde din minunata piesă *„A süket ságor"*... („Cumnatul surd")

Un fel de „stil palestrinian cu un colorit maghiar"... poate fi socotită piesa *„A 150 genfi Zsoltár"* („Psalmul 150 din Geneva") ; remarcăm puritatea polifoniei, la 3 voci, cu o mare grijă pentru utilizarea „disonanţelor pregătite".

Am fi nedrepţi dacă nu am acorda o atenţie deosebită şi unor aspecte polifonice, de o natură mai armonică, — aşa cum apăreau ele la finele Renaşterii italiene. *„Ave Maria"* se prezintă în această constelaţie de-a dreptul revelatoare ! Un motet de o nobilă expresivitate.

Pe Kodaly Zoltan nu l-a mulţumit numai scriitura vocală cantabilă. De aceea, uneori apelează cu succes la procedee mai instrumentale, nesfiindu-se a ne sugera sonorităţile instrumentelor „de percuţie ! Piesa *„Golya-nota"* („Cîntecul berzei") poate fi socotită caracteristică în această privinţă ; ne referim la secţiunea din mijloc, în special la vocile grave.

Polifonia lui Kodaly trebuie legată şi de un dualism ritmic unde *simetria* şi *asimetria* se contopesc armonios, ca şi culorile covoarelor ţărăneşti. Ritmurile punctate, — mai cu seamă, şaisprezecime — optime cu punct, — sînt adesea prezente în combinaţiile lui Kodaly Zoltan. Dar nu lipsesc nici ritmurile sincopate, accentele ritmice neaşteptate, cum le întîlnim în toată splendoarea lor în compoziţia *„Cigany sirató"* (Bocet ţigănesc"), — în momentul reprizei.

Autorul anunţă şi policromia ritmică a lui Olivier Messiaen, prin punerea în relief a ritmurilor *„retrogradabile"* şi *„non retrogradabile"* — ne referim la secţiunea mediană a cîntecului *„Villo"*. Şi dacă mai adăugăm marea varietate ritmică a unor pagini obţinute prin desele schimbări de măsură, obţinem şi un tablou, în care „dimensiunea ritmică" a creatorului intră în apele „noului", părăsindu-se formulele mai tradiţionale, — predominante de altfel în majoritatea operei lui Kodaly Zoltan.

Corurile pentru copii, de care ne-am ocupat pe scurt, sînt concepute de obicei pentru 2 voci. Dar, nu odată, compozitorul ramifică vocile, cu o apreciabilă măiestrie ; piesa *„Harangszo"* („Glasul clopotului") poate fi, pe drept cuvînt, considerată o pildă grăitoare, dovedindu-ne că artistul ştie cum să divizeze vocile, fără ca sonorităţile să-şi piardă amploarea în momentele de culminaţie. Prin iscusinţa cu care Kodaly Zoltan ramifică vocile corului, el obţine o mare varietate în unitate, ca şi toţi exponenţii clasicismului sonor.

Kodaly Zoltan rămîne unul din acei compozitori care au dat la iveală lucrări foarte valoroase, concepute într-un autentic spirit popular, încît ne dau impresia că ar fi scrise de un mare anonim. Fără a avea complexitatea, adîncimea şi măiestria lui Bartok, Kodaly Zoltan atrage atenţia prin vigoarea simplităţii şi luminozitatea concepţiei sale estetice. Accentele tragice trec în opera sa ca o fugară furtună în mijlocul unei toride zile de vară, în timp ce la Bartok seninătatea îşi face timid apariţia, ca un soare firav într-un amurg de toamnă tîrzie. Pentru a exprima bogatul lor conţinut de idei şi sentimente, cei doi creatori maghiari recurg la folclor ; Kodaly Zoltan mai direct, confundîndu-se adesea cu citatul, Bela Bartok mai indirect „alchimizînd" melopeea populară. Kodaly *s-a inspirat din folclorul maghiar*, Bartok *a sintetizat şi alte aspecte folclorice, chiar din ţări foarte îndepărtate.* Kodaly *a accentuat diatonismul*, Bartok *cromatismul.* Kodaly a pledat pentru o mai mare *simetrie ritmică* — uneori clasicizantă în sensul muzicii culte occidentale — Bartok înclină către *asimetrie*, preferînd *poliritmia.* Muzica lui Kodaly este netedă, ca o cîmpie nesfîrşită, cu lanuri de grîu aurii scăldate în soare, arta lui Bartok este aspră, ca peisajul stîncos de munte pleşuv şi auster. Instrumentaţia lui Kodaly este *clară, simplă*, aceea a lui Bartok *complexă şi stufoasă*, dar întotdeauna eficientă. Kodaly *închide un drum*, Bartok *deschide un drum ;* Kodaly este creatorul mai *apropiat de tradiţie*, Bartok este *revoluţionarul care zdruncină canoanele vechi* şi aleargă însetat spre „teribilul interzis" al noului... Şi unul şi altul redau o complexă spiritualitate maghiară, izbutind să valorifice minunat *naţionalul* în contextul *universalului.* Ambii au fost întotdeauna conştienţi că tradiţia bine înţeleasă ascunde adesea un *subtext inovator.* De asemenea, au căutat şi au izbutit să trezească în oameni idei nobile şi înălţătoare şi de aceea îi iubim şi îi stimăm !

DORU POPOVICI

Comemorarea lui Kodály Zoltán la Budapesta

Sub patronajul Academiei de ştiinţe şi al principalelor instituţii muzicale din R. P. Ungară a avut loc, la Budapesta, între 12 şi 17 decembrie, comemorarea a nouăzeci de ani de la naşterea lui Kodály Zoltán, personalitate cu aură mondială a muzicii şi culturii artistice maghiare, compozitor, folclorist, muzicolog, filolog, pedagog şi animator cu efecte revoluţionare asupra contemporanilor săi.

De numele lui Kodály Zoltán, ca şi de acela al lui Bartók Béla — cei doi compozitori şi etnomuzicologi fiind ataşaţi prin idealuri comune şi printr-o strînsă prietenie — este legată acţiunea de descoperire a cîntecului popular, îngropat timp îndelungat sub artificiile de mare circulaţie ale muzicii lăutăreşti, crearea unor ansambluri corale, reforma învăţămîntului muzical şi, în general, ridicarea creaţiei culte, din Ungaria perioadei interbelice, la un nivel capabil să deştepte interesul muzicienilor şi al publicului de peste hotare. În acelaşi timp, Kodály este creatorul singspielului popular maghiar, cu *Hárry János* (1926) şi *Székely fonó* (1924—1932), o modalitate a expresiei muzicii de scenă pe care înaintea lui nimeni nu o experimentase în patria compozitorului. Opera sa beneficiază de valorile acumulate în folclor, de unde îşi trage de altfel sevele, limbajul, coloritul, mijloacele de exprimare şi forma, urmînd căi proprii acestui temperament vulcanic, înzestrat cu o uriaşă putere de muncă : pe lîngă opera muzicală propriu-zisă, scrierile sale de filologie, muzicologie şi pedagogie însumează mii de pagini, ele deschizînd o nouă epocă în muzica maghiară şi în relaţiile auditorilor cu ea.

Datorită noutăţii şi valorii ei, creaţia lui Kodály a beneficiat, ca şi aceea a lui Bartók, de interpreţi de seamă în lumea întreagă, ceea ce a adus servicii nepreţuite însăşi artei maghiare şi mai bunei cunoaşteri a ei de către opinia publică mondială. Concentrat asupra valorilor ce-i defineau personalitatea, dar deschis mereu adierilor inovatoare venite din afară, Kodály a imprimat întregii sale opere amprenta unei răspicate apartenenţe naţionale, prin care a trezit ecouri complexe în public. Sistemul său de solmizare şi de dezvoltare din vîrsta copilăriei a simţului muzical constituie azi baza învăţămîntului muzical din R. P. Ungară, fiind însuşit şi de alţii. A fost, pînă la moartea sa, survenită în 1967, maestrul şi animatorul noilor generaţii de compozitori maghiari, ca şi al întregii mişcări muzicale din patria sa.

Săptămîna ce i s-a consacrat, cu prilejul comemorării, a cuprins o serie de manifestări diverse, ca spectacole, concerte, celebrul singspiel *Hárry János* pe scena teatrului de păpuşi, recitaluri, un concurs naţional de canto, purtînd numele compozitorului, o sesiune de comunicări la Academia de ştiinţe şi o expoziţie comemorativă. În cadrul sesiunii de comunicări, compozitorul şi muzicologul Doru Popovici şi-a prezentat un studiu despre *Polifonia în corurile de copii ale lui Kodály,* * bucurîndu-se de aprecierea participanţilor, între care cronicarii muzicali titulari ai unor mari cotidiene de pe continent *(Le Monde, Times, Frankfurter Rundschau, Die Presse, Pravda* etc.)

*)Publicat în numărul de faţă (N.R.)

Kodály Zoltán şi Bartók Bela în tinereţe

Săptămîna festivă a debutat, la 12 decembrie, cu un recital de cîntece pe teme populare şi muzică de cameră instrumentală de Kodály, în sala mică a Academiei de muzică, făcînd o bună introducere în substanţa alchimiei artistice a compozitorului, a cărui inspiraţie a utilizat de la început sugestiile creaţiei colective a folclorului naţional.

În sala mare a Academiei de muzică a concertat, la 13 decembrie, Cvartetul de coarde „Bartók", o formaţie cunoscută în întreaga lume muzicală şi socotită drept cea mai bună nu numai în patria sa, dar şi printre cele mai bune de pe continent. În programul omagial au figurat *Cvartetul în Mi major K.W. 428* de Mozart, *Cvartetul în mi minor, op. 59 no. 2* de Beethoven şi *Cvartetul No. 3* de compozitorul maghiar Kadosa Pál, lucrare a cărei vigoare o garantează o bogată fantezie melodică şi tensiune sufletească, încadrîndu-se în sfera atonalismului şi a expresionismului tîrziu. Interpretarea ei, ca şi a lucrărilor clasice, a fost ilustrată de purismul intonaţiei şi al stilului, ca şi de o puternică participare afectivă a membrilor excelentei formaţii.

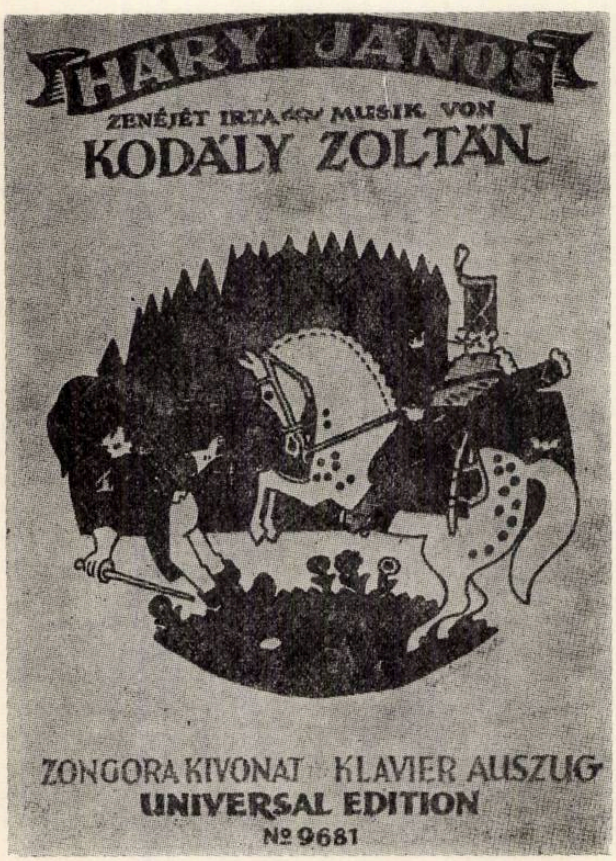
Seara următoare s-a prezentat *Hárry János* la Teatrul de păpuşi din Budapesta, spectacol care a satisfăcut şi cele mai mari exigenţe, atît prin fantezia montării şi caracterul ludic al jocului de păpuşi, cît şi prin nivelul muzical al interpretării vocale. El a ilustrat aria largă de răspîndire a acestui singspiel, a cărui popularitate e o realitate şi nu doar un slogan, beneficiind în rîndurile spectatorilor nevîrstnici, ca şi a celor maturi, de multă simpatie, dovadă că spectacolul a intrat în a trei suta serie de reprezentaţii într-un interval de numai doi ani (în noua sa formă).

Concertul de gală, marcînd aniversarea a nouăzeci de ani de la naşterea lui Kodály, a fost susţinut, în marea sală de audiţii a Academiei de muzică, de Orchestra simfonică din Budapesta, condusă de Ferencsik János. Ansamblul acesta, tutelat de Radioteleviziunea Maghiară, se află azi la nivelul orchestrelor cu vechi tradiţii de pe continent şi este într-o permanentă conexiune cu evoluţia muzicii naţionale din ultimii douăzeci şi cinci de ani, ca şi de altfel cu creaţia şi arta interpretativă de pe glob.

În frunte cu dirijorul Lehel György, care aspiră spre acele valori care girează autenticitatea stilistică a operelor cîntate, orchestra a cîştigat o personalitate bine conturată şi şi-a format un repertoriu bogat, lucrările compozitorilor maghiari figurînd în el în număr mare. Sub bagheta lui Ferencsik János, seniorul dirijorilor din R. P. Ungară, au fost executate *Suita „Hárry János"*, *Psalmus Hungaricus* şi cîteva piese coral-orchestrale, cîntate de Corul mixt şi Corul de copii al Radioteleviziunii *(Fetele norvegiene, Inserare, Salut şi Lengyel László)*, solist fiind tenorul Réti József.

Cu intuiţia acută a hotarelor dintre folclor şi transfigurarea artistică a elementelor lui, Kodály a polarizat în creaţia sa toate intonaţiile din muzica populară care puteau transmite imagini revelatoare despre sufletul naţional, scoţînd mijloacele de limbaj utilizate din captivitatea jocurilor sterile ale modernismului experimental. El a refuzat să creeze sub semnul vreunei formule estetice în vogă de-a lungul vieţii sale, negînd orice formulă şi proclamînd autonomia absolută a propriei sale viziuni. După ce asimilase întregul registru al experienţelor artei populare, ca şi pe acel al impresionismului şi expresionismului, şi-a plăsmuit un limbaj modern după propria-i concepţie, cu particularităţi stilistice ce suscită în ascultători o nouă sensibilitate estetică. Astfel, vasta sa operă — fie că e vorba de lucrări corale, vocal-simfonice, instrumentale, de scenă sau simfonice — este unitară sub raportul tonului foarte particular, egal mereu cu el însuşi în ciuda unei game largi a formelor şi genurilor abordate.

La 17 decembrie, pe scena Operei Maghiare s-a prezentat *Székely fonó (Claca secuiască)*, un singspiel într-un act,



..în mijlocul unui cor de copii din Budapesta

care vehiculează, într-o suită alertă şi printr-o anecdotică dramatică, viaţa, obiceiurile, psihologia, arta populară a secuilor, anticipînd — la data cînd a fost compus — formulele majore de preluare şi prelucrare în muzica cultă a folclorului. Sub bagheta aceluiaşi Ferencsik János, care este unul dintre interpreţii de talie mondială cei mai familiarizaţi cu opera lui Kodály, lucrarea de o adîncă vibraţie emotivă a avut parte de o bună punere în scenă de către Békés András, în decorurile lui Forray Gábor, costumele lui Márk Tivadar şi coregrafia lui Seregi László, rolurile solistice fiind susţinute de Melis György, Komlossy Erzsébet, Barlai Zsuzsa, Ágay Karola, Korondy György şi Palcsó Sándor. Aici a apărut pentru întîia oară în arta lui Kodály sinteza limbajului său muzical nou, orientat spre adecvarea perfectă a dansului şi cîntecului popular la expresia muzicii culte. Folclorul devenea astfel o exprimare estetică de cel mai înalt nivel, cîştigînd o densitate particulară şi o individualitate stilistică articulată solid pe tradiţiile muzicii universale.

Săptămîna festivă Kodály de la Budapesta a prilejuit astfel, pentru oaspeţii numeroşi de peste hotare, un contact substanţial cu arta şi orientările estetice ale marelui muzician-cetăţean maghiar. Folclorul poporului său a găsit în creaţia lui variată o expresie copleşitoare, într-un moment cînd muzica din Ungaria era tulburată de tentaţiile modernismului, lipsit de rădăcini naţionale, izbutind — la fel ca Bartók şi împreună cu el — să reintegreze arta muzicală maghiară în circuitul universal printr-o viguroasă şi impetuoasă notă stilistică inedită.

Invitaţii străini s-au bucurat de ospitalitatea agenţiei internaţionale de concerte *Interkoncert*, datorită căreia au fost înlesnite contacte între specialiştii prezenţi la frumoasa manifestare din capitala R. P. Ungare, ea devenind în acest fel şi o sursă a schimbului de opinii privind semnificaţia artei, şi a muzicii indeosebi, în continua dezvoltare a relaţiilor dintre popoare şi culturile lor.

GEORGE SBÂRCEA

Educația muzicală în Republica Democrată Germană

Pentru ansamblul educației estetice și — în general — pentru tot sistemul de învățămînt din R. D. Germană, educația muzicală reprezintă un obiectiv de seamă în formarea multilaterală a tinerei generații.

Muzica este astfel considerată factorul care, grație puterilor sale specific emoționale — prin contribuția sa la educarea sentimentelor — ajută la o penetrație mutuală a gîndirii și sentimentelor în vederea unei unități finale care va fi baza atitudinilor și comportamentelor umaniste.

Astfel conceput învățămîntul muzical stimulează forțele emotive ale omului și în conexiune cu ele mobilizează forțele sale intelectuale și morale. De aceea educația muzicală nu posedă numai un interes estetic, ci ea stimulează potențele creatoare ale omului. Rezultatele cercetărilor psihologice au dovedit că ceea ce se obține prin educația muzicală — capacitatea de diferențiere, capacitatea de memorizare, imaginația muzicală, inteligența muzicală — servesc la dobîndirea stăpînirii unor activități mai complicate. Desprindem, din importanța care se acordă în R. D. Germană educației muzicale pentru toți copiii, mai multe obiective, vizînd crearea condițiilor potrivite pentru a face posibilă înțelegerea cu ușurință a muzicii, de către fiecare tînăr, pregătirea pentru orientarea justă în mediul muzical, devenind temelia culturii muzicale a întregii populații.

Educația muzicală generală este un proces de educare școlară care permite fiecărui elev să-și dezvolte aplicațiile muzicale, deoarece practic nu există persoană „non-muzicală". Acest punct de vedere se bazează pe faptul că o persoană normal dotată are și înclinații muzicale, dispozițiile pentru muzică manifestîndu-se diferit (de exemplu în domeniul percepției ritmice sau sonore, al memoriei muzicale, al ușurinței de a cînta la diverse instrumente muzicale, al interpretării sau al creației).

La majoritatea oamenilor, „non-muzicali", înclinațiile muzicale fie că nu au fost reliefate în timpul educației lor, fie că au fost insuficient dezvoltate și astfel ulterior au fost complet înăbușite.

Dar de îndată ce o persoană normală este dornică să învețe muzica, ea trebuie să poată și pretinde o instrucție muzicală în cadrul școlar. Bineînțeles obiectivele, căile și rezultatele unei asemenea instrucții muzicale vor fi diferite, fiind determinate de gradul și caracterul înclinațiilor muzicale ale fiecărui elev, influența mediului înconjurător, calitățile profesionale ale profesorului de muzică și soluția potrivită a problemelor de organizare.

O altă sarcină esențială a educației muzicale școlare în R. D. Germană este de a se da copiilor cu aptitudini deosebite posibilitatea de a primi o instruire specială. Dar școala nu poate rezolva singură această sarcină. Pentru aceasta trebuie obținut concursul tuturor organizațiilor care participă la educarea muzicală, începînd cu instituțiile preșcolare pînă la instituțiile de învățămînt muzical superior.

Datorită importanței care se dă educației muzicale în formarea armonioasă a personalității umane, s-a creat o rețea vastă de școli de muzică pentru învățămîntul instrumental și vocal (86) cărora li se adaugă 111 anexe și 221 de secții în școli, în mari uzine și case de cultură, ca și anumite școli speciale ce funcționează pe lîngă conservatoare.

Centrul sistemului îl constituie educația muzicală în grădinițele de copii, precum și în școală. Se creează deci posibilitatea obținerii la toți copiii a unui fond de înțelegere a percepțiilor muzicale, concomitent cu cunoștințele muzicale, avansînd sistematic de la vîrsta preșcolară la școlaritate și adolescență.

Obiectivele educației muzicale în creșe și grădinițe.

Pentru dezvoltarea viitoare a omului se consideră decisivă începerea cît mai curînd a formării facultăților muzicale. Se decide într-o mare măsură la vîrsta preșcolară care vor fi relațiile cu muzica, în viitor, punîndu-se în egală măsură baza de neînlocuit pentru dezvoltarea talentelor muzicale. O analiză asupra carierei a 441 de muzicieni calificați arată că la 273 dintre ei (55%) educația muzicală a început înainte de vîrsta de 6 ani.

Educația muzicală la vîrsta preșcolară ținea seama de rezultatele căutărilor psiho-acustice în R. D. Germană. Primii trei ani de viață constituie, evident, „o ucenicie a audiției", decisivă. Prin diferențieri gradate — fenomenele auditive și primele tentative de a cînta, se pregătește dezvoltarea muzicală în fazele ulterioare. Iată de ce, începînd din 1958, programul educativ al creșelor (1—3 ani) cuprinde în egală măsură, muzica. Copiii învață rime și cîntece, fiind totodată auditori cînd se cîntă cîntece de copii. Această activitate muzicală de la creșă își propune să dezvolte „dorința de a asculta", facultățile elementare muzicale, creative și elementele vocale.

Programa de instrucție și educație prevede încurajarea jocurilor copiilor, pentru a cînta, pentru a face muzică cu instrumente pentru copii, pentru a asculta muzică, în scopul de a o percepe din ce în ce mai bine.

Copiii din „grupa mică" (4 ani) sînt exersați cel puțin o dată într-o perioadă de 2 săptămîni în „grupa mijlocie" (5 ani) iar „grupa mare" (6 ani) de două ori, săptămînal, în „ședințe muzicale" de 15—20 minute. În audiția muzicală copiii din grupa mijlocie determină deja — de exemplu — o muzică auzită prin caracte-

risticile „vesel — trist", numărul pieselor mărindu-se de la o săptămînă la alta.

În grupa mare copiii disting, printre altele, caracterul ritmic al pieselor cîntate — în muzica de marș, în dans sau muzica de dans, etc. Ei înțeleg semnificația muzicii legată de text în cantate pentru copii sau în povestiri cu muzică (ca în povestirea muzicală *Petrică și lupul* de Prokofiev). Permanent se caută ridicarea exigențelor educației muzicale în grădinițele din R. D. Germană.

Plecînd de la rezultatele căutărilor în domeniul psihologiei, se disting „faze sensibile" sau „faze optime" în care copilul dobîndește facultăți auditive și vocale în al 5-lea și al 6-lea an.

Grădinițele din R.D.G. sînt frecventate în proporție de 60% de copiii de la 3—6 ani, astfel că o mare parte dintre ei dispun de la începutul școlarității de o instrucție muzicală pregătitoare.

Educația muzicală în școala de învățămînt general și politehnic de 10 clase și în școlile secundare lărgite (11, 12 clase).

O oră de educație muzicală pe săptămînă este obligatorie pentru toate clasele. Planurile de studii pentru clasele 1—12 prevăd o evoluție a educației muzicale pornind de la simpla adică învățarea cîntecelor, audiții muzicale, inițieri în elementele teoriei muzicii. Aceste trei practici parțiale nu sînt separate, ci văzute în corelația lor cît mai mult posibil în fiecare lecție. Cîntecul și audiția muzicală se plasează în centrul educației muzicale școlare.

Sînt asimilate cunoștințele muzicale, teoretice, analizele desfășurării muzicale ca și mai general, orice sistem metodic, ținîndu-se seama de măsura în care ajută la aprofundarea percepției, determinînd la elevi o proprie acțiune creatoare.

A cînta pe note nu este un scop absolut al educației muzicale în școala germană. La școală se cultivă cîntecul popular tradițional, cîntecul clasei muncitoare și noul cîntec pionieresc. Orice cîntec, fie fixat ca materie obligatorie în planul de studii, fie recomandat de profesor, trebuie să se încadreze în evenimentul trăit în colectivitate.

Audiția muzicală constituie o parte importantă a învățămîntului muzical în toate clasele școlii politehnice. Perfecționarea audiției muzicale în R.D.G. este un mare progres, căci deschiderea orizontului spre marile opere muzicale era pînă în 1945 un privilegiu al singurelor școli zise „superioare", vechi. După o școlarizare de 10 ani, tinerii ajung la un asemenea nivel încît să fie capabili să perceapă conținutul operelor muzicale.

În ceea ce privește alegerea operelor, planul de studii nu procedează la o ordine cronologică, urmînd firul istoric al muzicii. Copiii aud din primele clase opere muzicale aparținînd creației contemporane, mai ales cele datorate compozitorilor din R.D.G. Totodată, parcurgînd planul de studii, din prima clasă, se vor găsi piese muzicale aparținînd lui Schumann, Bartok, etc.

În clasa a III-a copiii ascultă : *Simfonia pentru copii* de Leopold Mozart, selecțiuni din *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovsky, ca și povestirea muzicală *Petrică și lupul* de Prokofiev. În programul clasei a X-a sînt înscrise, de exemplu : *Simfonia 104* și *Anotimpurile* de Haydn, *Simfoniile V și IX* de Beethoven, *Flautul fermecat* de Mozart, *Till Eulenspiegel* de Strauss, *The Young Person's Guide to the Orchestra* de Britten, *Mans felder Oratorium* de E. H. Meyer, la care se alătură cîntece moderne, muzică de dans sau jazz.

La secția pentru bacalaureat (cl. XI, XII) sînt enumerate printre altele : *Matheus Passion* de Bach, *Simfonia 9-a* de Dvorak, *Finlandia* de Sibelius, *Mireasa vîndută* de Smetana, *Preludiu la după amiaza unui faun* de Debussy, Petruska de Stravinski, *Matthis pictorul* de Hindemith, *Pacific 231* de Honegger, *Un american la Paris de Gershwin, Concerte* de Bartok, Kabalevski, Haciaturian, Prokofiev, compozitori din R.D.G. (Eisler, Paul Dessau, Gerster, Wagner — Regeny, etc.). Alegerea acestor opere pune în lumină apelul social al educației muzicale școlare din R.D.G., pentru a deschide la elevi un larg orizont spiritual, în scopul formării unei personalități armonioase a tinerei generații.

ELISABETA SUCIU

„Concertul pentru pian şi orchestră" de Cornel Ţăranu la Radioteleviziune

Dirijorul Emanuel Elenescu a deschis concertul orchestrei simfonice a Radiotelevizіunii cu *Simfonia a II-a* de Beethoven pe care a redat-o cu un indiscutabil finisaj al execuţiei, cu păstrarea tempilor ceruţi şi în genere cu o anumită pondere judicios gîndită, ca unul care cunoştea bine lucrarea — condusă de altfel din memorie. Orchestra a răspuns nu numai cu corectitudine dar şi cu o participare activă la interpretare. Este o simfonie frumoasă şi rar cîntată.

Lucrarea compozitorului Cornel Ţăranu a avut ca solistă pe pianista Liana Şerbescu. Este un concert scris în formă tripartită. Aceasta numai sub raportul compartimentării, să-i spunem, clasice. Aici vom deschide o paranteză pentru a sublinia o dată mai mult buna idee a direcţiei muzicale de a da cuvîntul, în programul de sală, compozitorului. Cornel Ţăranu relatează, astfel, că Xenakis auzind concertul a subliniat... clasicismul acestuia. După Xenakis clasici sînt — în linii mari — Varèse şi Messiaen... Este, bineînţeles, o chestiune de optică personală. Pentru Xenakis, care introduce probabilitatea matematică şi calculul combinatoriu ca necesităţi muzicale în compoziţie, concertul lui Cornel Ţăranu poate părea chiar ultraclasic. Dar să-l lăsăm pe Xenakis şi să relatăm ce am auzit noi.

Folosind o scriere serial-modală şi dînd proeminenţă elementelor de colorit orchestral, cu deosebire percuţiei şi suflătorilor, compozitorul a creat o lucrare foarte liberă, aerată, în care pianul este foarte întrebuinţat. La fiecare moment ascultătorul are surpriza unor noi şi noi efecte sonore interesante, a unor pete, adesea atrăgătoare, de culoare, care reuşesc să ţină trează atenţia ascultătorilor. La realizarea lor pianista Liana Şerbescu a avut o contribuţie importantă, cîntînd cu nerv şi aplomb, aproape tot timpul, alături de orchestră *(obligato)*. Cu deosebire în final, jocul pianului a fost foarte activ, sincopat, bine marcat şi reliefat.

Orchestra a cîntat cu multă atenţie, realizînd momentele aleatorice, greu controlabile, cel mult de către dirijor (şi încă !), privinţă în care Emanoil Elenescu a depus o stăruitoare muncă de coordonare a unor sonorităţi ce răsăreau, la tot pasul, dintre cele mai variate. Lucrarea are şi indiscutabile asperităţi, cît despre afirmarea compozitorului că ultima mişcare este construită, mai mult sau mai puţin, pe o reminiscenţă dintr-un cîntec de Ion Vasilescu (?), mărturisim cu toată sinceritatea, că ne-a fost greu să recunoaştem acest lucru — ceea ce credem că ar fi de natură să-l bucure pe compozitor. În tot cazul, ţinem să subliniem capacitatea creatoare a lui Cornel Ţăranu, cercetător neobosit ce se străduieşte să împlinească lucrări care să-i exprime cît mai bine concepţia, în permanentă mişcare evolutivă, despre arta sunetelor.

Concertul a fost încheiat cu uvertura-fantezie, *Romeo şi Julietta* de Ceaicovski, căreia dirijorul Elenescu i-a evidenţiat în chip convingător toate momentele de intens dramatism.

Ilinca Dumitrescu la Filarmonică Dirijor Nicolae Boboc

Prezenţa pianistei Ilinca Dumitrescu la Filarmonica „George Enescu" — interpretă a *Concertului al 4-lea în Sol major* de Beethoven — ne-a arătat noi şi noi disponibilităţi ale tinerei artiste care cu neabătută perseverenţă îşi făureşte un repertoriu important de concert. Notăm, mai întîi, că Ilinca Dumitrescu a studiat valoroasa lucrare cu reputatul pedagog Neuhaus la Moscova, care a asistat-o şi îndrumat-o pas cu pas în realizarea interpretării. Această „asistenţă", oferită cu bunăvoinţă, este legitimată de preţuirea de care Ilinca Dumitrescu se bucură în ochii profesorului său.

Pianista a „rodat" *Concertul* în prezentări anterioare, la Timişoara şi Craiova. (A fost, de asemenea, pentru acest Concert şi la Satu Mare unde însă, din cauza unei întreruperi a luminii electrice, a oferit, în schimb, un întreg recital, cîntat în... întuneric. Succesul a fost excepţional).

Dar să venim la Ateneul Român.

Concertul al 4-lea este o lucrare de mare concentrare lirico-dramatică, necesitînd o profundă interiorizare. Cît priveşte pe Ilinca Dumitrescu, ea dispune de trei însuşiri cardinale, menite să o promoveze, pe mai departe, în sălile cele mai exigente de concert : o inteligenţă muzicală deosebită, o mare sensibilitate şi o pianistică şlefuită cu multă grijă. Datorită acestora îşi va permite să atace cele mai pretenţioase piese de concert.

A prezentat scurta frază *iniţială a Concertului*, dozînd, ca un artist experimentat, fiecare notă, cu o adîncime a gîndirii care ne-a pregătit atenţia pentru desfăşurarea ulterioară. În restul dialogului angajat cu orchestra, a avut o prezenţă strălucită, o participare esenţială, dovedind cunoaşterea perfectă a întregii părţi simfonice — care de altfel a fost pregătită simultan cu cea solistică. Insistăm asupra chipului cu totul alert şi detaliat în care a cîntat. Stăpînă, de departe, a tuturor elementelor, a dificultăţilor de ordin tehnic, la care nu puteam să rămînem insensibili, a făcut o adevărată demonstraţie de execuţie fină şi totodată viguroasă şi a cîntat cu nuanţe dinamice, dozate cu o mare judiciozitate. Notăm de asemenea chipul distinct, elegant, în care frazează : nimic escamotat, nimic şters. Şi apoi relevăm trilul său incomparabil pe care îl scade, la anumite momente, cu o mare măiestrie, pentru a nu mai vorbi de cadenţă, redată, cu o deplină cursivitate, cu toate atributele virtuozităţii.

Unde adîncimea de gîndire a pianistei ne-a apărut în toată plenitudinea, a fost în dialogul dramatic pe care l-a angajat cu orchestra în partea mediană a *Concertului (Andante con moto)*. Totul a fost redat cu sentimentul patetic al luptei celor două „principii", a celor două elemente opuse, interpreta trecînd cu mult tact de la nota reticentă, rezervată, în care a răspuns başilor sacadaţi şi dominatori, la afirmarea gingaşă şi blîndă, ca un suspin, a pianului care pînă la urmă s-a impus, avînd ultimul cuvînt... Ilinca Dumitrescu are meritul de a fi cîntat cu multă poezie, în stilul beethovenian şi de a fi creat atmosferă. Peroraţia finală a fost o adevărată sărbătoare muzicală. Solista a răspîndit o profuzie de jerbe şi ornamente sonore, realizate cu o bravură demnă de toată admiraţia. Dirijorul Nicolae Boboc a acompaniat-o cu discreţie, dîndu-ne putinţa de a aprecia la justă valoare toate calităţile pianistei. În cadrul aceluiaşi concert, bas-baritonul Gheorghe Crăsnaru a interpretat şapte cîntece „Din uliţa noastră" de Paul Constantinescu, pe versuri de Cicerone Theodorescu — suită dramatică inspirată de eroicele lupte din februarie, 1933, ale ceferiştilor de la atelierele „Griviţa". Vocea atît de generos timbrată, a lui Gheorge Crăsnaru, s-a integrat perfect accentelor tragice ale muzicii, îndeosebi în *Închinare,* cu expansiuni viguroase într-un *crescendo* foarte expresiv şi în *După mort,* unde a redat sugestiv alaiul funebru. Dar şi în *Colonelul* şi *Pitpalacul* expresia cîntăreţului am aflat-o foarte adecvată momentelor groteşti respective. Totuşi impresia generală este că muzica nu scapă de o anumită uniformitate iar anumite aluzii mussorgskiene se fac deseori simţite.

Iubitor de muzică să-i spunem... clasică, Nicolae Boboc a încheiat seara cu *Simfonia a II-a în Re major* de Sibelius — o muzică de mare limpezime, cu acea nostalgică factură proprie compozitorului şi care a fost prezentată cu sensibilă înţelegere. Bardul finlandez este foarte cîntat (şi apreciat) îndeosebi în patria sa şi în ţările nordice. Noi aşteptăm însă de la dirijorul Boboc şi alte lucrări de o cît mai valoroasă concepţie, din bogata literatură simfonică clasică şi contemporană.

„Improvizaţii dramatice" de Irina Odăgescu

Mircea Basarab a dirijat în primă audiţie, la Filarmonica, *Improvizaţii dramatice* de Irina Odăgescu. Este relevabil în primul rînd faptul, îmbucurător, că s-a ajuns ca lucrările simfonice să fie cît mai curînd prezentate publicului după ce au fost create. Căci, nu ascundem, pînă nu de mult, ascultam lucrări în primă audiţie, abia după trecerea cîtorva ani de... plămadă, de dospire, uneori chiar un deceniu scurs de la realizarea lor. *Improvizaţii dramatice* a fost compusă în 1971. Aşadar şi alţi compozitori pot spera că nu vor mai avea, pe viitor, de aşteptat prea mult, pînă să cunoască *de auditu* ce-au scris. Lucrarea ne-a apărut ca avînd un caracter realmente improvizatoric. Compozitoarea, cum însăşi recunoaşte, „a lăsat muzica să curgă, fără nici o preocupare specială pentru formă şi stil..." Este o sinceritate pe care o apreciem şi care face ca orice critică, să cadă, din capul locului. Totuşi, Irina Odăgescu a realizat şi o formă, de lied tripartit dezvoltat, în a cărui parte centrală aflăm o cantilenă lirică, o melopee. Flautul mic are de altfel rolul principal în desfăşurarea acelei melodii solitare, evocatoare, cu care debutează lucrarea după un ritm sacadat, enigmatic, la toba mică, melodie care va fi însoţită apoi, contrapunctic, de violoncel, înainte ca *tutti* să intervină cu forţă. În acest crescendo al sonorităţilor, alămurile dau curs pe alocuri unor adevărate strigăte de angoasă, dar fondul uman optimist, care stă la temelia acestei creaţii, se afirmă. Un solo de fagot şi apoi alţi suflători deapănă cantilena lirică menţionată. Şi din nou pendulări între momente de linişte şi de tării sonore, în fortissimo, zgomotoase. Credem că Irina Odăgescu are dreptul, faţă de potenţele sale creatoare, să-şi simplifice neapărat scriitura muzicală. Oricît de improvizatorică s-ar pretinde lucrarea, ceea ce e modestie, desigur i-am solicita compozitoarei o mai bună organizare a materialului muzical. S-ar cere — în propriul său interes (şi al audiţiei, al ascultătorilor) o mai mare economie în folosirea mijloacelor de expresie aduse în joc.

Dirijorul şi orchestra au servit însă cu serioasă aplicativitate lucrarea, autoarea.

Solistul serii a fost violonistul bulgar Gheorghii Badev, titular al mai multor premii internaţionale, la Moscova, Bruxelles, Montreal. În *Concertul pentru vioară în mi minor* de Bach a cîntat curat, îngrijit, frazînd curgător şi cu toată sobrietatea cerută. Austeritatea acestui cînt a fost foarte indicată pentru Bach — ceea ce nu înţeleg totdeauna o seamă de interpreţi şi mulţi ascultători. Violonistul a dovedit în scurta cadenţă din primul *Allegro*, suficient brio şi un vibrato pătruns de căldură, după cum în *Allegro final* a păstrat o ritmică bine susţinută. Acompaniamentul orchestral : ponderat, cu menajarea constantă a solistului. În încheiere, Mircea Basarab a prezentat *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski-Ravel, lucrare pe care, mărturisim, că am putea-o asculta, concesiv faţă de execuţie, oricît de des.

J. — V. PANDELESCU

Mack McCray şi Ştefan Ruha

Iniţiativa Radioteleviziunii de a organiza un ciclu de „concerte de concerte" cu participarea unor laureaţi ai diferitelor ediţii ale concursului internaţional „George Enescu" a stîrnit un deosebit interes de public încă de la prima manifestare, care a coincis cu primul concert simfonic al anului 1973 în stagiunea bucureşteană. Ideea este atractivă, înainte de toate, pentru că permite o confruntare a solistului cu el însuşi, dîndu-ne posibilitatea să constatăm evoluţia personalităţii sale artistice, din mo-

mentul în care laurii concursului l-au proiectat în primul plan al atenției generale și pînă astăzi.

Interesantă în acest sens, a fost mai cu seamă reîntîlnirea cu pianistul american Mack McCray, după ce o medalie de argint a recompensat meritele sale la ediția din 1970 a concursului „George Enescu". Alegîndu-și atunci, dintre piesele românești propuse concurenților, *Sonata* de Aurel Stroe, McCray a dorit să cunoască și alte lucrări pentru pian ale aceluiași compozitor. În felul acesta, el a ajuns în posesia partiturii unei creații concertante mai vechi a lui Aurel Stroe *(Muzică de concert pentru pian, alămuri și percuție)*, pe care a studiat-o cu multă atenție în vederea includerii în repertoriul său. Și iată-l revenit în București, pentru a restabili contactul cu publicul românesc pornind tocmai de la această lucrare. Impresia produsă a fost dintre cele mai izbitoare, nu numai pentru că oaspetele californian și-a concentrat atenția asupra unui opus pianistic românesc, ci mai cu seamă pentru că s-a identificat pe deplin cu intențiile autorului, reușind să parcurgă dificila parte solistică a lucrării cu o remarcabilă dezinvoltură. S-a vădit cu acest prilej că McCray este întru totul familiarizat cu procedeele folosite în creația contemporană pentru pian, în care virtuțile percutante ale instrumentului sînt adeseori proiectate pe primul plan. Vigoarea, energia, promptitudinea de reacții, precizia în execuții a diferitelor „clustere" și „glissandi" au demonstrat din plin afinitatea lui McCray cu stilul pianisticii moderne.

Cu atît mai semnificativă pentru diversitatea preocupărilor sale a apărut apoi maniera în care solistul a parcurs paginile unei lucrări consacrate a muzicii romantice, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în La major* de Liszt. Preocupat să scoată în evidență tot ceea ce această partitură cuprinde ca avînt generos, ca măreție, ca retorism declamator, el a știut totodată să valorifice și conținutul ei de autentică inspirație poetică, lăsîndu-se ghidat de un nedezmințit bun gust muzical, dincolo de tentațiile virtuozității pianistice.

Pentru celălalt laureat al concertului „George Enescu" prezent în programul concertului de deschidere a ciclului — violonistul Ștefan Ruha —, nu s-a pus problema unei confruntări între două etape ale evoluției sale artistice, deoarece solistul clujean este un oaspete constant al stagiunilor muzicale bucureștene. De data aceasta, Ruha a pus naturalețea și eleganța stilului său violonistic în slujba *Concertului nr. 5 în La major* de Mozart, pentru interpretarea căruia a găsit echilibrul necesar între virtuozitate și muzicalitate. Sunetul său catifelat, tehnica sa impecabilă, frazele sale suple (pe alocuri, totuși, ușor afectate), au „trecut rampa" ca întotdeauna, determinînd un spontan succes de public.

La reușita concertului — datorată desigur în primul rînd calităților remarcabile ale celor doi eminenți soliști — a contribuit în bună parte și formația acompaniatoare, Orchestra de studio a Radiotelevizîunii, care a știut să treacă — sub bagheta fermă a dirijorului Carol Litvin — peste condițiile întotdeauna ingrate ale concertului de început de an, cu repetiții sacrificate pe altarul revelionului și al zilelor de sărbătoare imediat următoare.

Posibilitățile ansamblului au ieșit în evidență — în ciuda acestor condiții — mai cu seamă în piesa introductivă a concertului, *Uvertura academică festivă* de Brahms, căreia i-a pus în valoare cu precizie elementele de umor presărate de-a lungul acestei evocări cu caracter rapsodic a folclorului studențesc german.

EDGAR ELIAN

Tineri interpreți

Indiscutabil, ciclul „Debuturi — Afirmări — Confirmări" a adus — în ultima vreme, pe podiumul sălii Studio a Ateneului — prezențe remarcabile pentru ținuta interpretativă a programului prezentat, pentru promisiunile importante pe care acestea le-au adus în vederea unor ulterioare evoluții. Mai mult, se poate, cred, afirma că, în unele cazuri, avem de-a face cu conturarea unei maturități muzicale de valoare ce conferă — pe deasupra elanurilor unor aspirații juvenile — mai multă greutate și consistență actului interpretativ. Mă refer — în acest ultim caz — la recentul concert al trio-ului compus din pianista *Luminița Ghencea*, violonistul *Nicolae Duca* și violoncelistul *Iosif Calef*, cărora li s-a alăturat violonistul *Vladimir Mendelsohn*. Lucrul cel mai prețios ce trebuie revelat în activitatea acestei formații este tocmai simțul foarte prezent al ansamblului, un simț realizat nu numai în sine ci închegat în mod diferențiat după stil, după compozitor. *Trio*-ul *în Si bemol major* de Mozart a fost conturat cu o eleganță pe care o putem numi fermă, cu o claritate și o coeziune a frazării, datorate în mare parte aportului eficient al pianistei *Luminița Ghencea*, o rafinată interpretă de muzică de cameră.

Alături de această realizare *Cvartet*-ul *cu pian în do minor* de Brahms a cunoscut o densitate emoțională și sonoră just echilibrată și împlinită în cadrul formei muzicale, o consistență a ansamblului datorată instrumentelor cu coarde, violonistului *Nicolae Duca* — maleabil în registrele grav și mediu, cu posibilități de îmbunătățire a tonului în registrul acut, violoncelistului *Iosif Calef* — deosebit de eficient în ansamblu, dispunînd de o sonoritate ce necesită în continuare diferențieri timbrale mai sensibile, violistului *Vladimir Mendelsohn*, etalînd o bogăție a tonului utilă atît genului cameral cît și celui solistic. *Trio*-ul *în mi minor* de Șostakovici — realizat cu sentimentul unei meditații adînci, cutremurător de emoționante — a completat programul acestei autentice seri de muzică de cameră, susținută de *trio*-ul *Luminița Ghencea, Nicolae Duca, Iosif Calef*.

Pianistul *Alexandru Preda* — actualmente student al Conservatorului bucureștean — este deja de mai mulți ani cunoscut celor ce urmăresc cu atenție evoluția și afirmările tinerilor interpreți. Etapa în care se află actualmente devenirea sa muzicală poate fi caracterizată ca fiind marcată de stabilizarea mijloacelor de expresie, de dobîndirea unei conștiințe de sine a interpretului în raport cu opera muzicală interpretată. Acest fapt face ca interpretările sale — mă refer la *Sonata op. 110* de Beethoven — să fie convingătoare și adevărate din punct de vedere muzical, construite cu o logică fermă. Iar dacă unele evenimente ale discursului muzical îi rămîn încă inexplicabile (partea a II-a a *Sonatei în si minor* de Chopin), acest lucru nu impietează asupra climatului general romantic, obținut de interpret în această lucrare.

Desigur, mai mult decît generația actualilor pianiști aflați în pragul vîrstei de 20 de ani, tinerii violoniști reprezintă un lot mai numeros, mai compact. Dintre cei

audiați în ultima vreme la sala Studio a Ateneului Român, vom reține apariția violonistului încă student, *Sergiu Schwartz* ; este vorba de un instrumentist de o solidă formație profesională, foarte serios, atent, în munca sa asupra textului muzical. Contactul cu marele repertoriu violonistic îi oferă temeiurile unei abordări lucide atît în ceea ce privește problematica muzicală, cît și aspectele tehnice. *Ciaccona în re minor* de Bach dar mai ales *Sonata în re minor* de Brahms (în special partea a II-a a acesteia) au fost definite clar și sensibil în ciuda unor discontinuități expresive datorate, poate, unor emoții scenice parazitare.

În orice caz, dorim să-l ascultăm mai des pe violonistul *Sergiu Schwartz* întrucît experiența cîntatului pe podium aduce cu sine — o dată cu degajarea, și firescul expresiei — o mai mare stabilitate actului interpretativ.

În Sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean l-am putut urmări, de asemenea, pe violonistul *Horia Tudor*, interpretînd — în compania orchestrei de studio, condusă de dirijorul *Grigore Iosub* — *Concertul în re minor* de Johannes Brahms. Datele talentului său ne erau deja cunoscute din apariții anterioare la radio, televiziune și în concerte publice. Vigoarea expresivă și disponibilitățile tehnice importante, pe care le posedă violonistul, par fundamentate acum de o experiență muzicală mai largă, definită în contactul cu un extins repertoriu de concert ; poate aci putem distinge începutul unei maturizări a interpretului, maturizare ce își spune cuvîntul în maniera fermă, convingătoare, a rostirii muzicale, în structurarea limpede a formei lucrării. Realizarea momentelor de maximă tensiune ale partiturii și veridicitatea acestora, a demonstrat faptul că Horia Tudor dispune de o forță a comunicării ce se cere împlinită în continuare de un ton diferențiat timbral în funcție de rafinamentele expresiei, de motivația interioară a fiecărei acțiuni muzicale.

În sfîrșit, instalați de această dată în sala mare a Ateneului Român, l-am ascultat pe violonistul *George Dima*, interpretînd — alături de Orchestra de cameră a medicilor — ciclul celor patru concerte supranumite *Anotimpurile* de Antonio Vivaldi. Interpretarea acestui dificil opus, a pus în valoare — la *George Dima* — capacitățile unei reale aderențe stilistice față de muzica barocă. Aspectul scrupulos al ornamentării, firescul declamației în cadrul stilului, apar atașate unei muzicalități sobre ; nici calitatea tonului și nici virtuozitatea — deși prezente — nu se relevă în sine ci apar înglobate, aci, expresiei generale. Interpretarea acestui opus — rareori prezent chiar în repertoriul marilor violoniști, datorită problemelor stilistice și tehnice importante — a prilejuit lui *George Dima* realizarea unui veritabil tur de forță, semnificativ în evoluția tînărului muzician.

DUMITRU AVAKIAN

★

Două manifestări artistice, prima la Conservator și cea de-a doua la Ateneu, în Sala Studio, au prilejuit tinerilor muzicieni Nicolae Dosa — cornist, Alexandru Gavrilovici — violonist, Mirel Iancovici și Grigore Niculescu — celiști, Aurel Niculescu (de astă dată) — dirijor și Florența Barbalat — pianistă — afirmarea sau reafirmarea talentului de care dispun.

Simfonicul de la Conservator ne-a prilejuit revelația unui excepțional cornist ; foarte tînărul Nicolae Dosa, interpretul dificilului *Concert nr. 2 pentru corn și orchestră* de Richard Strauss, a demonstrat o tehnică foarte bună, un sunet frumos și, adunate cu acestea armonios, o remarcabilă gîndire muzicală și o aleasă sensibilitate. Experiența podiumului de concert, a cărei absență se manifestă printr-o timiditate excesivă, mai lipsește lui Dosa pentru a deveni un mare cornist. Grigore Niculescu, protagonistul *Simfoniei concertante pentru violoncel și orchestră* de Prokofiev, a avut de înfruntat o partitură foarte dificilă ce nu oferă însă mari satisfacții muzicale. Studentul profesorului Iarosevici a reușit să surmonteze cu brio problemele tehnice ridicate de text ; aș formula unele rezerve privind frazarea secțiunilor lirice, creionate într-un stil puțin prea emfatic. Dirijorul Aurel Niculescu, care a acompaniat la pupitrul Orchestrei de studio a Conservatorului pe cei doi tineri soliști, s-a afirmat și în această postură, interpretînd cu multă inteligență și rafinament *Simfonia 39* de Mozart. Gestica sa simplă dar plastică a conferit expresivitate discursului muzical și aș menționa ca exemplu splendida reușită a menuetului : aici, printr-o originală frazare (grupul motoric al optimilor din capul temei, adus cu un imperceptibil *rallentando*), Aurel Niculescu a conturat o atmosferă stilistică tipic mozartiană. Orchestra a răspuns cu suficientă promptitudine solicitărilor dirijorale (în ciuda unor nesemnificative desincronizări).

Alexandru Gavrilovici și Mirel Iancovici, într-un destul de original și inedit duo (vioară cu cello), ne-au oferit două *Sonate* (de Mihalovici și Ravel) și o *Sonatină* (de Honegger), dedicate acestui tip de formație. Excelenți muzicieni, într-o frumoasă colaborare camerală, cei doi instrumentiști au creat momente sonore remarcabile, mai ales în partea a 2-a *(Andante)* din *Sonatina* lui Honegger și în partea a 2-a *(Très vif)* a sonatei de Ravel. Sigur, acestea au fost momentele de vîrf, dar tot programul a purtat pecetea înaltului nivel interpretativ.

În aceeași seară, marți, 27 februarie, Florența Barbalat a completat acest frumos recital, ținut din păcate în condiții vitrege (mi se pare inadmisibil ca repararea țevilor de calorifer la Ateneu să se facă între orele 20 și 22 ! poate ar fi nimerit ca ușile sălii să se închidă și eventual să fie unse !!).

Deși tempoul mi s-a părut cam rapid (în prima parte), *Sonata în Re* de Mozart a fost îngrijit prezentată, pianista etalînd o curată tehnică de perlaj. *Fantezia în fa* de Chopin a fost discretă, fără efuziuni nedorite, iar

Scherzoul de Nicolae Coman a fost redat sclipitor, spumos, cu multă vervă. *Serenada în la* de Stravinski, fără îndoială nu o capodoperă a acestui maestru, a fost în stil.

Dorim o nu prea îndepărtată întîlnire cu tinerii interpreți audiați. Fără îndoială, vîrsta le permite spectaculoase ascendențe pe care sîntem nerăbdători să le constatăm în cadrul viitoarelor evoluții pe scenele de concert.

DAN BUCIU

DIN ȚARĂ

Craiova

În luna decembrie 1972, publicul craiovean a avut ocazia să aplaude un proaspăt cuplu cameral alcătuit din Ivan Miro Cortez (Chile) și violoncelistul craiovean Ionel Marcel Spinei.

Ionel Marcel Spinei este student în anul IV la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, la clasa de solistică a prof. Iuliu Boniș. A debutat pe scena Filarmonicii craiovene la vîrsta de 14 ani, susținînd în decursul anilor numeroase concerte și recitaluri în București, Craiova, Timișoara și Arad.

Pianistul Ivan Miro Cortez a absolvit clasa de orgă, compoziție și muzicologie a Conservatorului din capitala chiliană. A debutat la vîrsta de 15 ani în cadrul Televiziunii chiliene, fiind oaspete al numeroaselor orchestre simfonice din țara sa. În prezent se află la studii de specializare la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București la clasa de pian a prof. C. Ionescu-Vovu.

Recitalul, prezentat în cadrul ciclului de manifestări muzicale „Tineri interpreți pe scena Filarmonicii", a cuprins piese din repertoriul românesc și universal, de la preclasici la contemporani.

Pianistul Ivan Miro Cortez a interpretat cu multă acurateță, respectînd stilul epocii respective, pagini de Johann Sebastian Bach, *Preludiu și Fugă în do minor,* de Robert Schumann, *Phantasiestücke nr. 1 și 2,* precum și două piese din lucrarea *Dolores* a compozitorului neoimpresionist Alfonso Leng, din Chile.

Violoncelistul Marcel Spinei a interpretat cu dezinvoltură și mult simț al dozajului *Suita în do minor pentru violoncel (Preludiu, Fugă, Sarabandă* și *Gavotă)* de Johann Sebastian Bach, partea I-a *Moderato din Sonata în re minor pentru violoncel* de Iuliu Boniș — în primă audiție, precum și *Sonata pentru violoncel solo în do minor* de Eugen Isăye, una din piesele mai puțin cunoscute din repertoriul violoncelistic, de o neasemuită frumusețe.

Tinerii soliști au interpretat în finalul recitalului, *Sonata în la major pentru violoncel și pian* de Ludwig van Beethoven, în care cei doi interpreți s-au întrecut în tălmăcirea pasionată, de înaltă ținută artistică a muzicii beethoveniene.

Publicul a aplaudat cu căldură această manifestare entuziastă închinată pătrarului de veac al Republicii. Interpreții vor continua turneul de concerte la Timișoara și Arad, unde vor susține două recitaluri cu același program.

Corul și orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „Oltenia" au susținut în luna ianuarie un concert în cadrul căruia au participat ca soliști Ștefan Ruha, tenorul Constantin Ene și pianista Dana Protopopescu.

A fost interpretată în primă audiție cantata *Balada Nicolinei* — din ciclul vocal-simfonic *Laudă Patriei* — de Claudiu Negulescu.

Inspirată de versurile poetei Veronica Porumbacu, lucrarea redă într-un tablou sugestiv, un moment al luptei ceferiștilor de la depoul de locomotive Nicolina din Iași. Alcătuită în forma unei scherzo, întreaga cantată este un dialog viu între cor, orchestră și tenorul solist, remarcîndu-se scriitura cu sonorități inefabile, distribuite judicios.

Teodor Costin, dirijorul concertului, printr-o gestică simplă, directă și expresivă, a impus întregului colectiv — în cadrul căruia tenorul Constantin Ene, de la opereta craioveană și corul dirijat de Al. Racu au avut o contribuție remarcabilă — promptitudine și trăire emoțională.

Pianista Dana Protopopescu a interpretat *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Frederic Chopin, bucurîndu-se de o primire deosebit de călduroasă din partea publicului craiovean. Tînăra interpretă a cîntat cu simțire, claritate, gingășie, mai ales în partea a doua, *Romanța.* Momentele de poezie s-au îmbinat cu acelea de virtuozitate, în partea I-a a concertului care se impune prin caracterul său ritmic și melodic.

Programul concertului a fost întregit de apariția violonistului Ștefan Ruha, care a interpretat *Concertul în mi major pentru vioară și orchestră* de Bach și *Concertul pentru vioară și orchestră* de F. Mendelssohn-Bartholdy.

Ștefan Ruha este un oaspete permanent al Filarmonicii de Stat „Oltenia". Prezența sa pe podiumul solistic este întotdeauna bine primită de publicul craiovean, aplaudat la scenă deschisă pentru calitățile sale muzicale care demonstrează virtuozitate și o notabilă efervescență interpretativă.

BORIS CHELARU

RECENZIE

„Instrumente de percuţie" de Aurel Popa

Instrumente de percuţie de Aurel Popa reprezintă *abc*-ul unui domeniu în continuă prefacere, domeniu abia cunoscut în amănuntele sale semnificative. Dar tocmai aceste amănunte sînt cele mai necesare practicianului şi, în primul rînd, compozitorului actual, preocupat de adîncirea şi diversificarea continuă a modalităţilor de plămădire a substanţei sonore, pe linia „organologicului" inclusiv.

Punctul de greutate şi centrul interesului în investigaţiile autorului trebuie considerate nu realizarea unui inventar a ceea ce este cunoscut, „clasic" pentru „secţia ritmică" a oricărui organism instrumental mai vechi sau mai nou, ci încercarea de sistematizare a avalanşei de instrumente, venite în orchestra modernă pe căile diferite sau, uneori, reciproc interferente ale muzicilor populare, exotice şi de jazz.

Prima etapă de ordonare a materiei, a instrumentelor de percuţie, în deconcertanta lor varietate, este aceea a cuprinderii acestora în două grupe, corespunzător felului de producere a sunetului : membranofone şi idiofone. Recunoaştem în această împărţire opţiunea pentru cea mai logică, mai puţin riscată şi mai cuprinzătoare dintre clasificările posibile.

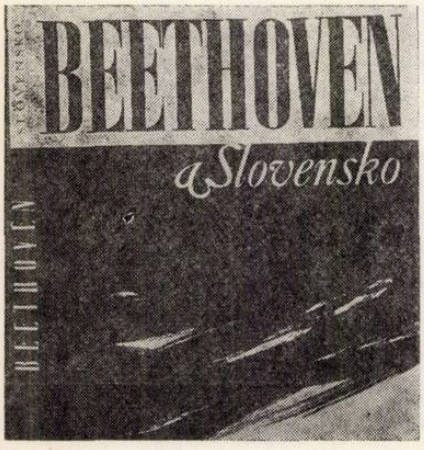
A doua etapă ordonatoare reiese din însuşi conţinutul fiecărui articol, atîta timp cît instrumentului i se face o descriere amănunţită pentru a fi deosebit (nu fără temei) de un instrument foarte asemănător (de ex. *tom-tom*-ul de *bongos*), o prezentare din punctul de vedere al modului său, de punere în vibraţie, al calităţilor sonor-timbrale, al posibilităţilor tehnice (depăşindu-se aici obligaţiile unui catehism organologic şi conturîndu-se chiar un cod al posibilităţilor de instrumentaţie), şi al denumirii sale în diferite limbi (ceea ce, departe de a fi o pedanterie de lexicografie poliglotă, contribuie la evitarea celor mai neplăcute confuzii, privind speciile unuia şi aceluiaşi instrument cît şi confuziile dintre reprezentările în abstract pe care şi le face un compozitor şi realitatea inventarului concret, confuzii provenite cîteodată nici mai mult nici mai puţin din necunoaşterea denumirilor).

Cum remarca înaintea mea un distins coleg într-o recenzie, cartea lui Aurel Popa se înscrie, pe linia acestui profil, ca o reuşită comparabilă cu ceea ce a întreprins numai polonezul W. Kotonski. Şi încă : la Aurel Popa există un plus de informaţie bună şi la zi, o informaţie în care se valorifică tradiţia populară şi experienţa compozitorilor noştri. Ce păcat, însă, că această informaţie nu este slujită în unele pasaje şi de o formă stilistică adecvată). Din punctul de vedere al bibliografiei şi mai ales al aceleia ce l-a ghidat pe autor în depistarea surselor folclorice ale noilor instrumente (sens în care vedem prezenţa *„Fasquelle-ului* în notiţa bibliografică) nu erau de ocolit şi alte lucrări de specialitate.

Meritul de căpetenie al cărţii lui Aurel Popa este marea ei utilitate.

GHEORGHE FIRCA

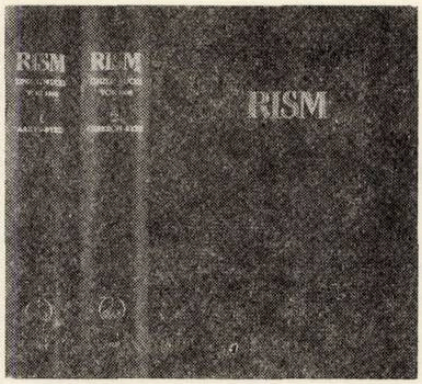
VITRINA PUBLICAŢIILOR STRĂINE



Ballová, Luba. *Ludwig van Beethoven a Slovensko*, *Bratislava*, Vydalo Vydavatelstvo Osveta, 1972, 115 p.

Ecoul bicentenarului naşterii lui Beethoven continuă să-şi prelungească aria de răspîndire şi în muzicologia ţărilor din răsăritul Europei. Volumul cercetătoarei Muzeului naţional din Bratislava, muzicologul Luba Ballová, surprinde legăturile marelui compozitor cu Slovacia şi oamenii de artă ai epocii, precum şi pătrunderea creaţiei beethoveniene pe meleagurile acestei ţări. Textul în limbile slovacă şi germană înfăţişează — succint — scopul lucrării : Bratislava în perioada lui Beethoven, atmosfera din castelele Dolná Krupá şi Hlohovec unde a poposit autorul *Eroicei*, ipotezele privitoare la legăturile compozitorului cu „iubita necunoscută" de la Băile Piestany, prietenia lui Beethoven cu Mikulas Zmeskal. Un preţios aparat critic, minuţios adunat de Luba Ballová, o listă a lucrărilor muzicale executate în Slovacia, un indice de nume, completează textul de o rară scrupulozitate şi bogată informaţie. Cea de a doua parte a volumului cuprinde peste 100 de ilustraţii alb-negru şi color cu ample legende în limbi străine, parcurgînd drumul lui Beethoven în Slovacia pe calea imaginii. Prin inedit izvoarelor documentare, prin ţinuta grafică exemplară, albumul Lubei Ballová reprezintă mai mult decît un omagiu la aniversarea celor două veacuri de la naşterea compozitorului : *Beethoven în Slovacia* dovedeşte că muzicologia ţărilor aparent „neimplicate" direct în studierea moştenirii autorului *Appasionatei*, poate avea încă un cuvînt greu de spus în viitor.

Répertoire international des sourses musicales (RISM). Kassel, Bäraenreiter Verlag, Vol. 1, 1971, 464 p, Vol. 2, 1972; 560 p.



Aşteptate cu viu interes de către toţi muzicologii şi interpreţii dornici să cunoască lucrările muzicale tipărite între 1500—1800, volumele RISM inaugurează seria celor 8 culegeri de cataloage alfabetice menite să releve izvoarele muzicale deţinute de peste 1.100 de biblioteci, arhive, colecţii particulare, muzee, mănăstiri etc. din lumea întreagă (România figurează — printre cele 29 de ţări — cu Muzeul Brukenthal, Biblioteca centrală de Stat, Bibliotecile documentare *„Bethlen"* din Aiud şi *„Teleki"* din Tîrgu Mureş). Lucrare de ample proporţii (va însuma în final circa 8.000 de compozitori şi aproape 200.000 de titluri de piese muzicale) seria A din *Repertoriul internaţional al surselor muzicale* ne oferă inventarul complet al operelor individuale. Paralel se va continua editarea seriei B (cataloage ordonate după principiul cronologic şi tematic) astfel ca întreaga moştenire artistică mondială ce a fost cîndva încredinţată tiparului să fie pusă la dispoziţia cercetătorilor. Volumul întîi cuprinde lucrările compozitorilor Aarts Franciscus — Byrd William, iar volumul al doilea Cabezon, Antonio de — Eyre Joseph. În cadrul fiecărui creator se indică titlurile pieselor (cu toate elementele bibliografice) şi locul de păstrare (în diversele arhive). Informaţia oferită de aceste prime cataloage este excepţională (aflăm de pildă, nume necunoscute de compozitori, raritaţi de lucrări muzicale, nume inedite de editori etc.). Scrupulozitatea redactării (girată de conducătorul atît de priceput Prof. Dr. Friedrich Blume), dublată de prezentarea grafică remarcabilă, impun volumele RISM printre instrumentele de reală valoare documentară a căror apariţie trebuie salutată ca un exemplu de colaborare ştiinţifică internaţională.

Zeraschi, Helmut. *Das Buch von der Drehorgel,* Geschichte und Herkunft. Illustrationen nach alten. Quellen. Zurich, Im Sanssousi Verlag, 1971, 168 p.

Teză de doctorat a cunoscutului muzicolog german Dr. Helmut Zeraschi, pasionat editor muzical din Leipzig, volumul consacrat unuia dintre cele mai populare instrumente de odinioară — deseori întîlnit şi pe străzile de altă dată ale Bucureştilor şi Iaşilor — pune în lumină drumul de peste două veacuri şi jumătate a *flaşnetei.* După ce defineşte numele şi originea instrumentului mecanic apărut în pragul veacului XVIII, Helmut Zeraschi ne propune o scurtă incursiune printre izvoarele documentare din Germania, Franţa, Italia, Rusia, Polonia şi alte ţări (păcat că România lipseşte !). Se fac trimiteri la periodice, surse lexicografice şi la ilustraţii. Sînt analizate mecanismele diferitelor flaşnete şi repertoriul muzical. Apoi se trece la prezentarea amănunţită a celor trei tipuri de instrumente mecanice : *flaşneta* (Drehorgel), *serineta* (Serinette) şi *orchestronul* (Orchestrion). Apelul la documente inedite, împrumută schiţei monografice a lui Helmut Zeraschi atributele unei cărţi de mare competenţă şi valoare ştiinţifică. Acest „instrument al străzilor" liniştite de odinioară care purta din casă în casă melodiile de mare circulaţie într-o anumită epocă, contribuind la poezia vieţii patriarhale a vechilor tîrguri, dispune astăzi — prin volumul lui Helmut Zeraschi — de un preţios suport documentar ce-l va scoate din legenda literaturii memorialistice. Un splendid fond din asemenea instrumente, provenit de la Muzeul politehnic din Iaşi, se află la Palatul Culturii din capitala Moldovei. Ce bine le-ar fi stat să fie semnalate în volumul muzicologului german ! Pînă atunci să ne mulţumim că prozaica *flaşnetă* şi-a dobîndit locul meritat în organologia muzicală prin această excelentă carte.

VICOS

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Hommage

à

Marţian Negrea

pour ses 80 ans

Le respect des traditions et de l'histoire de la culture roumaine nous a toujours incité à étudier avec une pieuse considération les valeurs artistiques musicales que le passé a fait parvenir jusqu'à nous. Nous nous sommes créé une histoire de la musique roumaine, de la renommée d'un prince régnant — *Démètre Cantemir* —, des recueils de quelques passionnés de la chanson populaire — tels *Ion Căianu* et certains autres —, d'une romance de *Ciprian Porumbescu,* ou de quelques danses de *Flechtenmacher, Stephanescu* ou *Dimitrescu.*

Envisageant cependant le passé depuis la perspective actuelle, où la génération des premières décennies de notre siècle a marqué une affirmation longtemps attendue, nous ne saurions ne pas nous rappeler par une comparaison au phénomène poétique — ces vers d'Eminescu citant Cichindeal et Mumulean, Prale et Daniil ainsi que toute cette glorieuse galerie de visionnaires enthousiastes, mais, somme toute, poètes médiocres. Dès lors, je ne pense pas commettre une impiété à l'égard de l'histoire en considérant la génération des premières décennies du XX-e siècle — dans l'ensemble de laquelle *Enescu* passe en tête — comme le premier chapitre de l'authentique et grande musique roumaine.

Marţian NEGREA, dont le rôle dans l'école roumaine de composition est bien établi par sa propre création musicale, se place sans aucun doute dans les premiers rangs de cette „génération d'or".

Je m'excuse des épithètes et du ton élogieux, mais je pense que ces quelques mots sont bienvenus s'ils réussissent à exprimer un peu de ce qui est unique et original dans l'oeuvre de Marţian Negrea, le profil et le sens de sa musique.

Lorsqu'on essaie de synthétiser en quelques mots tout un chemin créateur, on ne sait, souvent, si les éléments significatifs sont ceux d'ordre technique et de langage, de message esthétique ou de conscience artistique présente dans l'actualité de la vie.

Mais la perspective que nous donnent quelques décennies sur les créations musicales des années '30—'40, ainsi que les traits qui se détachent des oeuvres des années '50—'60, traits qui d'ailleurs se confirment, nous permettent de contourner les zones du langage et de l'esthétique du compositeur, de la musique qu'il a écrite jusqu'aujourd'hui.

Dans la plupart de ses ouvrages, le compositeur ne recourt pas à la citation folklorique en tant que modalité préférentielle d'expression musicale, car il connaît les limites et les servitudes qui résultent d'un mariage trop intime avec la musique populaire. Mais il n'évite pas non plus d'employer quelques perles de la musicalité populaire, surtout lorsque le caractère même et l'expression d'un certain ouvrage l'exigent. D'autres fois, pur de tout pittoresque, il aspire à de sévères relations contrapuntiques. Certes, sa sensibilité — légèrement teintée de romantisme —, son goût pour la couleur musicale vive, à nuances

complexes, suave et féérique, le mènent vers le mirage impressionniste, mais la facture demeure authentique, le langage personnel.

Pour définir un style, même très personnel, il faut s'inscrire dans certaines limites, avec des références à d'autres personnalités le plus souvent proéminentes — étalon —, sinon on risque de se perdre dans un allignement vague et brumeux d'adjectifs. C'est peut-être pour cette raison que Doru Popovici, dans son récent livre sur la musique roumaine, cherche à définir de la manière suivante les éléments de langage de Marţian Negrea: „Son harmonie est riche et apporte des éléments nouveaux à la musique roumaine de la 3-e décennie de notre siècle. A côté des harmonies classiques, on rencontre des accords expressifs de septième, neuvième, des accords augmentés, qui nous rappellent Debussy ou Ravel. D'autre part, certains chromatismes inattendus indiquent l'harmonie postwagnérienne comme source d'inspiration, alors que des éléments de polytonalité et des couples d'accords de quarte, de quinte, ainsi que de rèches secondes témoignent de l'assimilation créatrice des procédés harmoniques de Paul Hindemith que Marţian Negrea apprécie tout particulièrement." J'ajouterais cependent volontiers les principaux aspects de l'harmonie utilisée par le compositeur dans l'esprit d'une musique modale résultée de l'emploi d'une mélodie d'essence populaire. Ces enchaînements modaux en nuances de pastel des célèbres morceaux pour piano *„Impressions rustiques"* écrits en 1921, tout comme ces vigoureux accents harmoniques de la seconde partie du *Concerto pour orchestre* écrit en 1963, découlent d'une très originale intuition des valeurs harmoniques contenues dans la mélodie.

Il se peut qu'actuellement cette manière de voir semble tout naturelle, mais n'oublions pas que les générations plus jeunes ont pu l'assimiler grâce, justement, au langage musical constitué par nos maîtres, par cette „génération d'or" — telle que je viens de l'appeler — de la musique roumaine.

Zeno Vancea estime que Marţian Negrea procède par le modelage de la mélodie populaire d'après les nécessités du langage harmonique différencié et non inversement. Je ne saurais dire si la relation entre la mélodie et l'harmonie se réalise par cette voie, mais ce qui me semble important c'est que cette relation existe, sa musique étant, dans une mesure égale, harmonique de manière complexe et mélodique avec prépondérance. En ce qui concerne sa polyphonie, même si elle est conçue harmoniquement, la souplesse des tissures y est présente, avec un sens expressif et autonome linéaire. Le Final de la *Symphonie du Printemps* et du *Concerto pour orchestre*, ainsi que tant d'autres moments, le prouvent.

Par malheur, si un compositeur commence par être qualifié de „grand harmoniste" ou de „grand polyphoniste", ce n'est que fort difficilement qu'il réussira à modifier une opinion générale établie à la légère. Ainsi, pour de nombreuses personnes, Marţian Negrea passe pour un illustre compositeur de mouvements dansants, radieux et vifs, pour un orchestrateur brillant, pour un harmoniste plein de souplesse. Dans la mesure où la splendide Tarantelle de sa Suite *Les Monts Apuseni* lui a apporté une grande popularité parmi les mélomanes, dans la même mesure, a-t-elle estompé dans l'opinion de ceux-là et même des musiciens, la conscience de la très vaste palette d'expressions que sa musique emploie.

Il est vrai que ses oeuvres contiennent une „luminosité et une vigueur contagieuse" — tel que Doru Popovici le dit en synthétisant —, mais il ne faut pas oublier ses pages d'humour burlesque, ni celles intensément dramatiques, ni les moments d'intériorité lyrique méditative, ni enfin d'autres moments, d'autres pages qui trangressent ces strictes compartimentages. La „Lamentation", la troisième partie de son *Concerto pour orchestre*, par exemple, représente un extraordinaire jumelage de la douleur et de l'endurcissement extatique, serein ; c'est une purification olympienne vraiment unique dans la musique roumaine.

Considérons sans cesse la grande variété des genres abordés, du lied à l'opéra, des pièces pour un seul instrument à cet inouï *Requiem* ; n'oublions jamais sa capacité d'être en même temps un grand maître de la miniature autant que des vastes constructions.

Sur le degré de force d'évocation, de suggestivité ou d'expression que contient la musique de Marţian Negrea, il reste encore à méditer, à méditer, tout en étudiant sans doute les créations musicales qu'il a données, ainsi que celles que nous souhaitons encore recevoir.

LIVIU GLODEANU

BIBL[illegible]STRA"
SIBIU

CUPRINS

ZENO VANCEA

Despre melodie 1

ION DUMITRESCU

La aniversarea lui Valentin Gheorghiu . . . 12

I. Et.

Convorbire 13

E. PRICOPE

Concerte de aniversare 15

PE TEME DE CREAŢIE

CORNEL ŢĂRANU

Simfonia a V-a de Enescu 20

CREAŢII

COSTIN CAZABAN

Lucian Meţianu — „Evocare“ 25

PROBLEME ALE ARTEI INTERPRETATIVE

THEODOR BĂLAN

Curente şi tendinţe în pianistica modernă . . 28

ASPECTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN ŢĂRILE SOCIALISTE

DORU POPOVICI

Polifonia în corurile pentru copii de Kodály Zoltán 33

GEORGE SBÂRCEA

Comemorarea lui Kodály Zoltán la Budapesta . 35

ELISABETA SUCIU

Educaţia muzicală în Republica Democrată Germană 37

VIAŢA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

J. V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, DUMITRU AVAKIAN, DAN BUCIU, BORIS CHELARU . 39

RECENZIE

GHEORGHE FIRCA

„Instrumente de percuţie“ de Aurel Popa 44

VICOS

Vitrina publicaţiilor străine 44

SOMMAIRE

ZENO VANCEA

Sur la mélodie 1

ION DUMITRESCU

A l'occasion de l'anniversaire de Valentin Gheorghiu 12

I. Et.

Entretiens 13

E. PRICOPE

Concerts pour un anniversaire 15

AUTOUR DES THÈMES DE CERTAINES CRÉATIONS MUSICALES

CORNEL ŢĂRANU

La V-a Symphonie d'Enesco 20

OEUVRES

COSTIN CAZABAN

Lucian Meţianu — „Evocation“ . . . 25

ASPECTS DE L'ART DE L'INTERPRÉTATION

THEODOR BĂLAN

Courants et tendances dans l'art moderne du piano 28

ASPECTS DE LA CULTURE MUSICALE DANS LES PAYS SOCIALISTES

DORU POPOVICI

La polyphonie dans les choeurs pour enfants de Kodály Zoltan 33

GEORGE SBÂRCEA

Commémoration de Kodály Zoltán à Budapest 35

ELISABETA SUCIU

L'éducation musicale dans la République Démocratique Allemande 37

LA VIE MUSICALE

SIGNENT :

J. V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, DUMITRU AVAKIAN, DAN BUCIU, BORIS CHELARU 39

COMPTES RENDUS

GHEORGHE FIRCA

„Instruments à percussion“ de Aurel Popa 40

VICOS

La revue des publications étrangères . . 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

LIVIU GLODEANU

Hommage à Marţian Negrea pour ses 80 ans 46
(en français par COLETTE GHIMPEŢEANU)

Muzica — Nr. 4 — p. 1—48 București aprilie 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 ; 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Corul căminului cultural din comuna „Tudor Vladimirescu“, jud. Galați, dirijat de prof. Nicolae Mareș

I. P. „Informația“ — c. 2764

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

mai 1973

5

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 5 (246) mai 1973

OMAGIU

Întrebîndu-se ce este muzica şi ce vrea să spună ea, Boetius tălmăcea din adîncul propriei fiinţe, pentru el şi pentru ceilalţi oameni : „Quisquis in sese ipsum descendit, intelligit"... Acest adevăr, confirmat peste veacuri şi peste generaţii de artişti şi de iubitori de artă, conturează şi în cadrul muzicianului şi omului Ion Dumitrescu, ale cărui şase decenii de viaţă îi atestă abia maturitatea tinereţii, abia începutul nu de toamnă, ci de vară arzătoare şi îmbelşugată a vieţii — un portret unic cu care se identifică şi compozitorul original şi inspirat şi profesorul cu larg orizont, şi militantul neobosit şi plin de autoritate pentru propăşirea artei sonore la noi, şi gînditorul luminat despre frumosul nu numai din împărăţia sunetelor, ci şi din aceea a culorii, a formei şi a cuvîntului, a înţelepciunii, din împărăţia a tot ceea ce şi-a creat mai înalt şi mai adevărat omul.

Pe compozitor l-am cunoscut şi admirat prin mijlocirea altor nume alese ale muzicii noastre, ca George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri, ei i-au „creat" lucrările la Filarmonică şi la Radio, într-o vreme cînd muzica noastră trecea prin vadul tumultuos care separă şi care leagă totodată perioada modernă de cea contemporană, odată cu aportul tot atît de hotărîtor în definirea muzicii româneşti de astăzi al lui Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduţă, Ludovic Feldman, Tudor Ciortea, care se adăuga aceluia mai de mult înscris în cronica vremii, al lui Enescu, Jora, Brăiloiu, Breazul, Chirescu, Drăgoi, Andricu, Cuclin sau Negrea.

Expresie a unei sensibilităţi artistice cu profunde rezonanţe în spiritualitatea românească, creaţia lui Ion Dumitrescu a luat fiinţă prin transfigurarea melosului străbun în albia marilor forme ale artei simfonice şi de cameră săpată în granitul tradiţiei şi în vatra muzicii corale, vatră a muzicii româneşti realiste, militante, originale. Opera componistică a muzicianului se afirmă prin lucrări în care atributele permanente, clasice ale artei sonore capătă un viu colorit personal şi naţional, dominat de lirismul robust, stenic, de patetismul sobru, interiorizat, de umorul comunicativ, cîteodată înţepător ca mărăcinele. Preludiul simfonic, Suita a III-a, Simfonietta, Simfonia, Cvartetul pentru coarde, muzica de film şi de teatru, corurile, transmit un mesaj pătrunzător tocmai prin limpezimea şi optimismul lor, prin relieful măiestrit al imaginilor, prin bogăţia de culori şi prin dinamismul plin de inventivitate al construcţiei. Iată însuşiri care, înfruntînd modele cum înfruntă apele vijelioase piatra tare, şlefuită în forme expresive şi dăruită cu generozitate şi cu simţ artistic de ape vijelioase pe plaiurile oltene ale Oteşanilor, asigură originalitatea perenă a unei arte vii, personale.

Pe profesor l-am cunoscut și prețuit în anii cînd din filonul de aur al tradițiilor pedagogiei muzicale românești, ilustrate de un Kiriac, un Castaldi și un Jora, de pilda sublimă a lui Enescu, și din avîntul eroic al vremurilor noi, s-a născut școala muzicală de azi, care a format generații de compozitori, muzicologi, interpreți, dascăli de muzică, aflați ei înșiși, în clipa de față pe drumul care suie spre maturitate. Dînd un înțeles unic, atotcuprinzător, acela de „școală muzicală românească" activității de creație ca și aceleia de învățămînt, de gîndire teoretică și de acțiune, pe tărîm obștesc social, căruia el îi spune, ca bun militant „bătălie", Ion Dumitrescu, profesorul, ne-a dat, poate cel mai mult din dragostea și prețuirea lui, dintr-o știință largiluministă, despre Glareanus și despre Wagner, despre Anton Pann și Mihail Jora, despre Ion Vasilescu și Theodor Rogalski, despre psaltichie și despre armonia modală, despre muzica Bucureștiului din totdeauna, dar și despre Tonitza și Luchian, despre comorile muzeului Louvre ca și despre frescele de la Voroneț și despre multe altele.

Pe militantul, gînditorul și oratorul, pe omul care activează cu prestigiu și dăruire în fruntea breslei noastre, a compozitorilor și muzicologilor, în fruntea Comitetului de conducere al Uniunii noastre dar și în fruntea vieții muzicale în înțeles mai larg, l-am cunoscut și urmat de două bune decenii, cum l-am cunoscut și cum îl urmează toți colegii mai mari și mai mici de vîrstă și experiență artistică, toți muzicienii care-și înmănunchează forțele și talentul într-o strădanie comună.

Am spus „muzicienii care îl urmează", căci Ion Dumitrescu a fost și este postulantul riguros și vehement al unor idei largi, generoase dar precise, nobile dar severe față de el însuși și față de toți membrii de breaslă laolaltă. Estetica pe care o profesează ? O definea el însuși mucalit, cum face adesea, dar cu un tulburător miez dramatic : — Măi, — îl dojenea mai mult pentru sine pe unul din regretații săi prieteni apropiați, măi, posteritatea o să ne fie recunoscătoare pentru ce scrim dar mai ales pentru ce nu scrim. Și îndemna prevăzător : Să nu uităm niciodată acest adevăr. Sînt aici o profesiune de credință, o convingere neclintită în preemțiunea calității față de cantitate, și care nu-și are egal decît în propria atitudine creatoare și militantă, în crezul său despre preemțiunea însăși a originalității naționale și personale a artei asupra contiguităților cu tot ce înseamnă arta de oricînd și arta de oriunde. Firește, drumului larg, suitor al muzicii noastre nu i se pun hotare, căci zările căutătoare de noi și felurite stiluri, tehnici, expresii, n-au cunoscut niciodată hotare. Dar pentru sufletul muzicianului creator, pentru artistul legat de obște, muzica este frumosul și frumosul este muzica. Iar frumosul senin, pămîntean, așa cum îl cuprinde arta românească din totdeauna, logicul, inteligibilul, așa cum îl definea Boetius, limpedele latinesc, așa cum îl invocă adesea Ion Dumitrescu ține toate de adevărul artistic, pe cînd paradoxurile în gîndirea și limbajul muzical, apolinicul sau dionisiacul la exces, ori dimpotrivă abstractismul uniformizant sînt toate străine de esența artei.

Îl văd pe Ion Dumitrescu înmănunchind într-o carte de căpătîi, publicată încă în 1945, gîndurile și împlinirile marilor noștri muzicieni din trecut pe drumul unei arte legate de sufletul poporului ; îl văd apoi pledînd cu știință și curaj pentru prețuirea valorilor permanente ale muzicii naționale într-o vreme cînd se așezau destine noi, la temelia culturii și artei noastre ; îl văd astăzi veghind neobosit în fruntea Uniunii noastre la afirmarea pe un front larg a muzicii și muzicienilor români. Îl văd mereu activ în Marea Adunare Națională, în Prezidiul Frontului Unității Socialiste, în Comitetul de conducere al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, în Comitetul Național al Radioteleviziunii, în organisme ale Ministerului Educației și Învățămîntului, în fruntea Catedrei de compoziție, armonie, contrapunct a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", în Comisia națională U.N.E.S.C.O., în Comitetul de conducere al Asociației „România", în fruntea Comitetului de organizare a Festivalului Internațional „George Enescu", în fruntea Concursului Național de muzică ușoară de la Mamaia, a Concursului de muzică corală „Patrium Carmen, a Concursului de cîntece ostășești, în fruntea Reuniunilor de cîntări corale „Înfrățirea" de la Topoloveni și „Filarmonia" de la Galați, a Festivalului „Ciprian Porumbescu" de la Suceava, a Festivalului „Pontica" de la Constanța, a Festivalului și Concursului de muzică populară „Maria Tănase" de la Craiova, exemplificînd prin această activitate și prin multe alte participări, cît de nedespărțit este astăzi drumul unui muzician, drumul obștei muzicienilor de problematica vieții sociale și politice din patria noastră.

Acesta este Ion Dumitrescu, așa cum l-am simțit întotdeauna aproape, în anii ridicării muzicii noastre, în anii ridicării Uniunii compozitorilor și muzicologilor, pînă la ceea ce este astăzi această instituție, în anii ridicării generațiilor actuale la o conștiință a muzicii românești, a culturii socialiste.

Iată pentru ce aniversarea a șase decenii de viață și cred că a patru decenii de activitate variată, intensă și neîntreruptă, în cîmpul culturii noastre naționale, cheamă din inimă un omagiu, iar omagiul cheamă o urare caldă de ani mulți și de succese multe.

Dr. VASILE TOMESCU

Ion Dumitrescu, pedagogul*

de prof. IOAN D. CHIRESCU

Ion Dumitrescu mi-a pătruns în inimă încă de pe cînd urma, cu toată seriozitatea, cursurile Conservatorului nostru pe care le-a terminat cu brio. Şi aceasta fără ca să-l cunosc personal, ci numai din cele spuse de profesorii pe care îi avea.

M-am lămurit însă curînd de toată valoarea ce se ascundea în acest tinerel, cînd s-a prezentat la concursul ce se anunţase pentru ocuparea catedrei de teorie-solfegiu, rămasă vacantă. Se înscriseseră, pe lîngă dînsul, şi alţi candidaţi serioşi. La toate probele s-a detaşat prin precizia şi claritatea răspunsurilor date, iar la ultima probă de dicté, avînd pe Maestrul Mihail Jora la pian, unul dintre candidaţi s-a ridicat din bancă, după scurt timp, şi a plecat, nesimţindu-se în stare să pună în scris ceea ce auzise, altul n-a făcut mai nimic, deşi era folclorist şi avea chiar tipărită o culegere de cîntece populare, al treilea a făcut bine, dar Ion Dumitrescu a făcut foarte bine, excepţional de bine.

Comisia, din care făceau parte subsemnatul şi Traian Vulpescu profesor la Conservatorul din Cluj, sub preşedenţia Maestrului Mihail Jora, a recomandat Ministerului în unanimitate şi cu elogii pe Ion Dumitrescu, iar numirea n-a întîrziat să vie, spre norocul Conservatorului care avea să primească în rîndul cadrelor didactice un element hotărît la muncă serioasă.

Cu entuziasm şi deosebită pricepere şi-a început Ion Dumitrescu cursul pe care l-a predat la un înalt nivel pedagogic. Lecţiile lui erau mult gustate de elevii săi care urmăreau cu atenţie deosebită amplele şi precisele lămuriri teoretice şi copiau cu nesaţ solfegiile inedite cu care umplea tabla iubitul lor profesor, pentru ilustrarea celor explicate. Ion Dumitrescu nu utiliza colecţii de solfegii străine.

La examenele de fine de an şi mai ales la cele de absolvire a disciplinei „Teorie-Solfegiu" îi admiram stăpînirea sigură şi adîncă a materiei predate, precum şi originalele solfegii pe care le prezenta.

„Dragă prietene — îmi scria mult regretatul Mihail Jora, directorul de atunci al unuia din examenele de absolvire — rogu-te prezintă-te mîine la examen cu vreo 7—8—10 solfegii proprii, pe diferite chei. Fiecare din noi aducem cîte ceva şi tragem la sorţi pentru candidaţi. Cu mulţumiri. M. Jora." Ion Dumitrescu era cel care aducea un număr impresionant de solfegii inedite. Pe unele din acestea ca şi pe altele, pe care le-am găsit prin caietele elevilor săi, le-am introdus, mai tîrziu, cînd am ajuns şef de catedră, în acea Colecţie de solfegii alese din autori români şi străini *(în 5 volume), alcătuită de colectivul nostru de catedră şi multiplicată pentru „uzul intern" al Conservatorului în 1959/1960.*

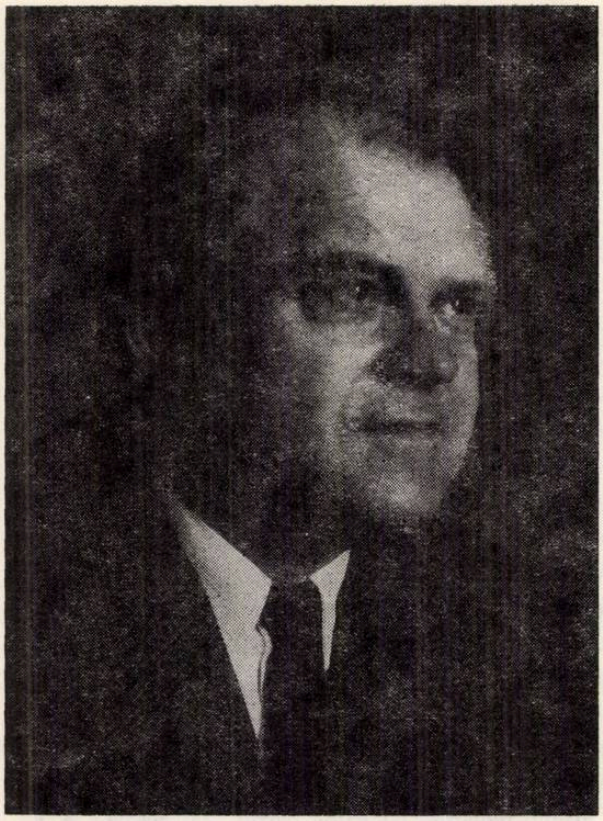
M-am bucurat, cînd am văzut, că aceasta a hotărît pe apreciatul nostru coleg să tipărească lucrarea sa 120 solfegii de grad superior *din care a apărut numai prima parte (60 de solfegii tonale). Cu mare nerăbdare se aşteaptă şi cele 60 de solfegii modale care desigur vor întrece tot ce s-a scris pînă acum în această direcţie. Din ele se vădeşte nu numai valorosul pedagog dar şi mult dăruitul creator de muzică românească.*

Este adevărat că sarcinile complexe de conducere a Uniunii Compozitorilor i-au răpit şi-i răpesc prea mult din timpul în care ar fi zămislit şi alte alese creaţii cu care să îmbogăţească repertoriul nostru naţional, în schimb pe Ion Dumitrescu l-am văzut întotdeauna acolo unde a trebuit. Cuvîntul său spus apăsat, a atîrnat întotdeauna cu greutate în problemele abordate.

Pot spune că Ion Dumitrescu, sărbătoritul nostru de azi, nu numai că a fost înzestrat cu tot ceea ce i-a trebuit spre a-şi îndeplini rostul pentru care a văzut lumina zilei dar s-a şi dăruit din plin, pentru a fi de folos obştei în general şi artei muzicale în special. Pedagog desăvîrşit, creator plin de talent, animator şi organizator excepţional, iar, mai presus de toate, om întreg, în înalta accepţiune, Ion Dumitrescu, cu cinstea lui exemplară, cu blîndeţea şi bunătatea sa firească, cu munca sa neprecupeţită, cu severitatea lui dreaptă a fost, este şi va fi totdeauna un exemplu.

---

* Cuvînt rostit cu prilejul sărbătoririi a 60 de ani de viaţă ai compozitorului Ion Dumitrescu, în cadrul plenarei Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor din 17 mai a.c.



Tihon Hrennikov la 60 de ani

Compozitor și activist obștesc de frunte pe tărîmul muzicii sovietice, Tihon Nicolaevici Hrennikov s-a născut la 10 iunie 1913 în orașul Eletz, fiu al unui modest funcționar cu o familie numeroasă. Au fost zece copii, dar aproape toți au căpătat, prin strădania părinților, o cultură aleasă, urmînd cursurile unor școli superioare. Muzica făcută în cercul familial a avut o certă înrîurire asupra viitorului artist care începuse să studieze pianul și compoziția de la vîrsta de 11 ani. Micile sale lucrări pentru pian precum și unele romanțe pe versuri de Pușkin ca și unele balade, îl arătau drept un copil de talent. Reputatul profesor Gnessin de la Moscova auzindu-l, l-a sfătuit să studieze temeinic muzica.

În 1932 a absolvit școala tehnică muzicală Gnessin și, patru ani mai tîrziu, Conservatorul din Moscova, unde i-a avut ca profesori pe I. Litinsky și V. I. Șebalin.

Dintre primele sale lucrări, sînt de menționat *Concertul pentru pian și orchestră*, *Simfonia I-a* (1935). Plină de tinerețe, exuberanță, pătrunsă de melodii ruse, Simfonia a fost călduros primită atît de iubitorii muzicii cît și de critică ; aceasta consemna „nașterea unui nou și îndrăzneț talent, pe de-a-ntregul rus și cu un caracter modern" *(Izvestia, Vecernaia Moskva* și *Sovetskaia muzîka)*. În 1939 a scris muzica pentru piesa lui Shakespeare „Mult zgomot pentru nimic". Boris Asafiev a caracterizat talentul compozitorului astfel : „În muzica sa tînărul compozitor pare să spună lumii : „Voi exprima ceea ce simt și nimic din ceea ce reprezintă modă sau „bun ton" nu mă va putea influența". „În arta bună, acea dibăcie de a descoperi, în primul rînd, o fărîmă de realitate, — așa cum gîndește că nu a existat niciodată mai înainte — e de o mare valoare". Acest lucru este evident în talentul lui Hrennikov...".

Pătruns de ideea că suferința nu trebuie să distrugă spiritul, să omoare credința în fericire, el crede că viitorul e totdeauna mai bun decît trecutul și prezentul. Opera sa *În furtună* (1939) după romanul „Singurătate" de N. E. Virta, reprezentată la Teatrul Nemirovici-Dancenko, este o dramă muzicală plină de tensiune în care e zugrăvit destinul țăranilor ruși.

Întîlnire prietenească (de la stînga la dreapta : Aram Haciaturian, Tihon Hrennikov, Ion Dumitrescu)

Ea oglindește lupta de clasă de la sate, în timpul războiului civil. Muzica este pătrunsă de intonațiile cîntecelor din viața zilnică, îndeosebi ale cîntecelor orășenești. Opera are un caracter liric, personajele sînt precis caracterizate sub raportul muzical-dramatic. Criticul G. Hubov a scris cu acest prilej în *Pravda*: „*În furtună* este opera răscolitoarelor pasiuni și idei. Muzica lui Tihon Hrennikov este aceea a unui mare talent. Bogăția melodică și larga fluență a temelor evidențiază neprețuitele daruri de melodist ale compozitorului. Măreția pasajelor pasionate dau muzicii sale un caracter epic...". Cu totul diferită este opera sa *Frol Skobeyev* (1950) după piesa lui D. Averkiev. Este o comedie muzicală de-a dreptul fascinantă, în stilul național al cîntecelor populare ruse; lucrarea e veselă și de un cald lirism. Compozitorul a scris și opera *Mama* după nuvela cu acest nume de Gorki, precum și muzică de scenă pentru piesele *Don Quijotte* a lui Bulgakov, după Cervantes, *De mult*, de Gladkov, *Vinovați fără vină* de Ostrovski, *Romanțioșii* de Edmond Rostand ș.a.

Un loc important în creația lui Hrennikov îl ocupă muzica pentru filme și spectacole cu caracter dramatic. Bucuria de a trăi, lirismul spontan și umorul, însușiri dominante în lucrările compozitorului, s-au afirmat cu mult succes și în filmele *Îngrijitoarea de porci și ciobanul* (1941), *La ora șase după război* (1944) și *Minerii Donețului*.

Simfonia a 2-a și *Concertul pentru vioară și orchestră*, acesta din urmă prezentat cu mult succes la Moscova de Leonid Kogan (1954) l-au arătat o dată mai mult pe autorul lor un melodist de talent, puternic ancorat în izvoarele muzicale populare. În timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, Hrennikov a scris multe cîntece de luptă închinate ostașilor sovietici (*Toți pentru Patrie, Despărțirea, Cei din Urali luptă vitejește, Cîntecul artileriștilor* ș.a.), și a dat o seamă de concerte pentru cei aflați pe front. În primăvara anului 1945 a mers împreună cu unitățile Frontului I Bielorus pe tot parcursul, de la Oder la Berlin, dînd peste 50 de concerte pentru soldații și ofițerii, bucuroși să asculte executate cîntecele sale.

Talentatul muzician a desfășurat și desfășoară și o apreciabilă activitate de muzicolog. În 1948 a fost ales Secretar general al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., iar la cel de al doilea Congres, din 1957, a fost reales Prim secretar al Uniunii Compozitorilor. Referatele sale la plenarele compozitorilor sînt totdeauna pline de substanță și bazate pe o aprofundată cunoaștere a problemelor esteticii marxist-leniniste. Ele au avut o contribuție valoroasă la întărirea bazelor realiste ale muzicii sovietice.

Membru în Comitetul sovietic pentru apărarea păcii și Președinte al Secției muzicale a Asociației sovietice de prietenie și relații culturale cu țările străine, Tihon Hrennikov are o largă participare la stabilirea contactelor și înțelegerii mutuale între muzicienii sovietici și cei străini.

Tihon Hrennikov activează de asemenea ca pianist înzestrat, remarcîndu-se în țară și peste hotare prin virtuozitatea desăvîrșită a jocului și prin concepția profundă în spiritul căreia tălmăcește muzica.

Publicul românesc a avut deseori prilejul să aprecieze cu căldură creațiile eminentului muzician sovietic. La rîndul lor, compozitorii și muzicologii din țara noastră, conducerea Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România au dezvoltat strînse relații de prietenie și un susținut schimb de idei și experiențe artistice cu muzicieni din Uniunea Sovietică în frunte cu D. Sostakovici, A. Haciaturian, D. Kabalevski, T. Hrennikov.

La aniversarea a șase decenii de viață, urăm distinsului muzician sovietic sănătate și noi succese în munca de creație și în activitatea sa militantă.

J.-V. P.

INSEMNĂRI

Cum şi pentru cine scriem?

de SERGIU SARCHIZOV

Ne aflăm, fără îndoială, într-un moment de intensificare a activităţii de creaţie, de concentrare a eforturilor compozitorilor de a veni în întîmpinarea comandamentelor vremii, aşa cum au fost ele formulate în documentele plenarei C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971. Este şi momentul în care, ţinîndu-se cont de specificul muncii compozitoriceşti şi de timpul pe care-l reclamă, putem încerca să totalizăm unele rezultate, să conturăm cîteva constatări pe marginea celor realizate.

Or, realizările nu sînt de loc neglijabile. Dacă lista lucrărilor examinate în acest răstimp de către Uniunea Compozitorilor nu depăşeşte, numeric, producţia din alte perioade similare, totuşi, dacă luăm în considerare lucrările realizate prin comenzile masive, lansate de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Radioteleviziunea Română, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de amatori, sau prin participarea la o serie de concursuri de creaţie, cum au fost cel al Ministerului Apărării Naţionale sau cel din cadrul Festivalului de muzică uşoară „Mamaia '72", cifrele devin de-a dreptul impresionante, ceea ce dovedeşte că — în marea lor majoritate — compozitorii au înţeles să răspundă spontan unor necesităţi concrete ale etapei în care ne aflăm.

Desigur, cifrele nu sînt totul. Acţiunile întreprinse de către stat, ca urmare a documentelor de partid — e vorba de planul de comenzi de creaţie al C.C.E.S., cu o tematică ce merge pînă în anul 1980, de concursurile de creaţie şi altele — nu au avut în vedere numai activizarea creatorilor, ci şi orientarea creaţiei spre acele obiective, a căror acoperire s-a dovedit a fi deficitară în ultimii ani. De aceea, ne interesează, fără doar şi poate, *cît* s-a scris, dar nu ne poate fi indiferent nici *ce* s-a creat, ca rezultat al acţiunilor amintite.

Aparent, lucrurile nu stau rău. Tema politică, mesajul de semnificaţie majoră, sînt prezente într-o serie de titluri şi, nu ne îndoim, şi în muzica respectivă. Unele lucrări, ca de pildă *File de letopiseţ* de Dumitru Bughici, *Improvizaţii dramatice* de Irina Odăgescu, *Evenimente 1907* de Tiberiu Olah, *Colaje* de Corneliu Dan Georgescu şi alte cîteva au şi fost cîntate. Altele îşi aşteaptă prima audiţie în viitorul apropiat.

Pînă la audierea completă — şi, pe cît posibil, repetată — a *tuturor* acestor lucrări este, evident, prematur să conchidem asupra gradului de realizare a fiecăreia sau să apreciem în ce măsură ne-am apropiat de ceea ce se aşteaptă de la noi.

Cîte ceva însă se poate desprinde chiar şi din ceea ce cunoaştem astăzi, iar rîndurile care urmează îşi propun să înfăţişeze, sub formă de ipoteze — discutabile, desigur — cîteva reflecţii personale pe marginea problemei.

În primul rînd, surprinde abordarea încă prea timidă a tematicii militante, inspirată din trecutul de luptă sau din actualitatea socialistă a patriei noastre. Din capul locului vreau să precizez că îmi este profund străină tendinţa de a confunda conţinutul unei lucrări cu titlul ei. Sînt perfect conştient că, dacă deocamdată puţine sînt lucrările care, în mod explicit — prin titlu, text, program — îşi atestă angajarea la o tematică militantă, în realitate muzica purtînd acest caracter mult mai mult decît s-ar părea la prima vedere. Ba încă aş fi înclinat să cred — şi nu odată am avut confirmarea — că un cvartet sau o simfonie, un concert sau o sonată, fără nici un indiciu programatic, pot fi mai grăitoare pentru esenţa realistă a muzicii, pentru sesizarea de către compozitor a pulsului autentic al vremii în care trăim, decît multe lucrări cu titluri sonore, dar lipsite de acoperire în realizarea artistică.

Cu toate acestea, nu ne este îngăduit că interpretăm prea larg această idee. Acţiunile întreprinse în ultimii ani de către forurile responsabile pentru orientarea creaţiei muzicale, fondurile — de o generozitate fără precedent — puse la dispoziţie de către stat, nu vizează numai stimularea creaţiei în general, ci — cu precădere — obţinerea unor lucrări cu tematică şi finalitate foarte bine precizate. Se ştie că sonate, cvartete şi simfonii, alte lucrări neprogramatice, s-au scris şi se vor mai scrie fără vreo „impulsionare" specială; cele mai bune dintre ele vor fi, şi de acum înainte, achiziţionate, tipărite, difuzate. De astădată însă este vorba de ceva foarte concret: opere şi balete, oratorii şi cantate, simfonii şi poeme simfonice, suite, rapsodii şi uverturi, coruri şi cîntece de mase, toate urmărind — prin temă şi realizare — o eficienţă educativă sporită, imediată. Este vorba de lucrări de care viaţa noastră muzicală, ca parte componentă a unui vast program ideologic, lucid direcţionat, nu se poate dispensa. Aceste lucrări nu vor exclude, în nici un caz, muzica neprogramatică — atît cea existentă, cît şi cea care se va scrie în continuare — ci sînt menite să imprime stagiunilor noastre acel caracter de actualitate care le lipseşte astăzi.

Un asemenea caracter nu poate fi obţinut printr-o muzică situată — doar în intenţia autorului şi la modul foarte general — într-o sferă tematică anume, fără ca aceasta să se impună, cu evidenţă, şi celui care ascultă. Mu-

zica trebuie să acționeze asupra ascultătorului cît mai nemijlocit, să-l ajute să-și fixeze ideile și imaginile pe care i le sugerează, pentru ca astfel mesajul lucrării să se dezvăluie spontan și plenar. Un titlu evocator, un text poetic cîntat, un program lesne de urmărit facilitează mult înțelegerea muzicii de acest tip, dăruindu-i valențe educative sporite.

Totuși, trebuie să recunoaștem că nu acestea sînt lucrările cele mai frecvente în listele noastre. Predomină acelea, care, fără să angajeze un conținut programatic precis, poartă inscripții de genul : „lucrare dedicată semicentenarului partidului", „dedicată aniversării Republicii" etc.

Să ne lămurim. Este foarte firesc ca un autor să închine cea mai bună realizare a sa partidului, patriei sau unor mari aniversări. Dar aceasta o facem cu toții, în toate domeniile de activitate ! Într-un fel sau altul, fiecare reușită în munca noastră este un prinos adus partidului, patriei. Dar fie că menționăm aceasta pe prima pagină, fie că nu, dedicația ca atare nu poate ține loc de lucrare *inspirată* de o anume temă, avînd *ca subiect* o anume realitate. În orice caz, actualul plan de creație, care a antrenat atîția compozitori, urmărește nu doar lucrări *dedicate* partidului sau unor evenimente deosebite, ci o muzică *determinată* — în conținut și formă — de temă și finalitatea ei.

Se pune așadar, fără echivoc, problema angajării noastre, ca creatori. Există, de ce s-o ascundem, o oarecare reținere în abordarea formelor elementare, directe, *agitatorice* ale muzicii, iar uneori — chiar din partea comisiilor — poate și o ușoară nuanță de condescendență pentru cei care au asemenea preocupări. Există și tendințe, nu tocmai abil disimulate, de a ocoli atari teme și genuri, lăsîndu-le altora, chipurile, „mai specializați".

Auzim cîteodată și asemenea păreri : „E frumos să scrii cîntece, dar e greu, nu mă pricep ; aceasta e o altă specialitate". Așa este. Orice lucru — *bine* făcut — presupune specializare. Dar nu merită oare să ne îmbogățim paleta și cu această tehnică, care — orice am spune — rămîne totuși mai puțin complexă decît cea necesară unei simfonii ? Oare nu e și puțină comoditate în a lăsa pe alții să rezolve problema cîntecului și a celorlalte genuri de imediată accesibilitate, în timp ce noi ne rezervăm, în exclusivitate, pentru preocupări „mai serioase" ?...

Și oare nu e nițel alarmantă promptitudinea cu care răspundem, de regulă, *oricăror* comenzi din străinătate, față de ezitarea și nehotărîrea cu care reacționăm, adesea, la solicitările noastre, *autohtone* ?...

Nu mă simt chemat să dau, nimănui, lecții de etică profesională. De altfel, *numărul* cîntecelor de mase, al altor lucrări cu conținut agitatoric, scrise de cineva, nu poate constitui măsura nici a talentului său, nici a angajării sale autentice. Mi se pare însă anormal ca, la trei decenii după 23 August, să mai existe compozitori care, *niciodată*, în toată activitatea lor de pînă acum, să nu se fi simțit îndemnați *să încerce*, în forme nemijlocit accesibile, să abordeze o temă politică, de actualitate, fie și într-un cîntecel de 16 măsuri.

După cum se știe, actualitatea ne solicită pe multiple planuri. Aceste solicitări vizează nu numai tematica și genurile cele mai stringent necesare vieții muzicale, dar presupun — cred eu — și oarecari delimitări privind modalitățile de realizare a temelor propuse. Să ne înțelegem. Nimeni nu se gîndește să îngrădească, prin soluții procustiene, varietatea — practic infinită — a modurilor particulare de expresie muzicală. Dimpotrivă, diversitatea personalităților creatoare reprezintă o garanție a policromiei muzicii noastre de mîine. Gîndiți-vă, cît de trist ar fi peisajul muzicii românești, dacă toate creațiile ar trăda — la un moment dat — o *rețetă unică*, fie ea și bună la origine ! Varietatea stilurilor, a limbajului, a tehnicilor folosite, duce la o reflectare multiplă a realității socialiste, ceea ce exclude, de la bun început, impunerea unor formule-tip. Nici un autor nu poate fi constrîns să renunțe la modul lui individual de a gîndi și a simți muzica.

Așa este. Problema care se pune însă este de a vedea dacă, în numele libertății de expresie artistică, poate fi acceptată — în *acest* cadru, al *unui* plan de creație cu destinație precisă — chiar *orice* soluție propusă de autori.

Simplificînd cam brutal lucrurile, trebuie să înțelegem că statul — „comanditarul" nostru — ne-a încredințat niște comenzi de creație, în care *predeterminate* sînt nu numai *temele*, dar și *beneficiarii* viitoarelor lucrări. Or, beneficiarii sînt contemporanii noștri, oamenii din jurul nostru, nu de la Royan, nici de la Darmstadt, ci de *aici*, din România Socialistă a anului 1973. Din punct de vedere muzical, publicul nostru — se știe — nu e omogen, straturi sînt diferite, după cum diferite sînt și treptele de inițiere muzicală parcurse pînă în prezent. Dar, oricum, mai știm și că majoritatea covîrșitoare a acestui public se află încă în afara zonei de influență a formelor culte de practicare a muzicii, iar acea parte care constituie efectiv spectatorii sălilor noastre de concert sînt încă în etapa preferințelor vădite pentru muzica clasică și romantică, incursiunile în cea contemporană fiind foarte prudente. Putem fi de acord sau nu cu această stare de lucruri, dar nu e mai puțin adevărat că ea va determina în mare măsură și ceea ce avem de făcut, dacă ne propunem să răspundem solicitărilor într-un mod adecvat.

Mai există un argument în favoarea rezolvării mai lucide a problemei : *cum* și *pentru cine* scriem ? Nu voi osteni repetînd mereu că nu cunoaștem suficient orchestrele de care dispunem realmente în momentul de față. Să nu confundăm aparatul *ideal*, la care ne gîndim

cînd compunem, cu orchestrele noastre *actuale*, a căror calificare a crescut enorm în ultimele decenii — de acord — dar care, în bună parte, rămîn încă neajutorate de îndată ce trebuie să facă față unor partituri noi, de grafie mai puțin convențională. Mi se va obiecta că scriitura nedeterminată, sau numai parțial determinată, este — în fond — mai ușor de interpretat decît cea convențională, total determinată, că aleatorismul nu presupune neapărat o calificare superioară a instrumentiștilor, putînd fi satisfăcător realizat și la orchestre modeste. Se poate. Totuși, vai de autorul care se bazează pe lipsa de pregătire a instrumentiștilor, vai de partitura — elaborată cu atît rafinament grafic — care se mulțumește cu lipsa de prejudecăți a celui care, oricum, nu e capabil să cînte exact! (Se știe doar că — pe alocuri — și unele pasaje din simfoniile clasice sună, involuntar, aleatoric...). Dar cel mai bun sfat pe care l-am putea oferi autorului e să încerce el însuși, dacă are curajul, să pregătească interpretarea piesei sale cu o *asemenea* orchestră, să înfrunte el însuși reacțiile (uneori vehemente) ale instrumentiștilor, să-și măsoare el însuși — de pe scenă, nu din sală! — „izbînda" asupra unui public nedumerit sau chiar scandalizat... Poate că experiența i-ar fi utilă.

Știu, mi se va răspunde din nou că nu e normal ca, datorită unor inegalități de dezvoltare culturală a publicului sau de calificare a orchestrelor, compozitorul să fie constrîns să facă „muncă de alfabetizare", renunțînd la idealurile sale artistice, singurele capabile să-l impună pe plan internațional. Obiecția e falsă de două ori. Întîi, nimeni nu ne constrînge să renunțăm a mai scrie așa cum considerăm cu cale s-o facem; și-apoi, nimeni nu ne silește să participăm neapărat la această acțiune — social-patriotică, aș zice — materializată în actualul plan de comenzi. Pentru că e vorba, efectiv, de o acțiune clar și fără echivoc îndreptată spre ridicarea culturală și ideologică a celor mulți, care trebuie *atrași* la concertele noastre, prin tematica familiară și accesibilitatea noilor lucrări, și nu *îndepărtați* din sala de concert, prin exhibarea — superb nepăsătoare — a unor modalități „strict personale" de gîndire și expresie, pentru care există — la urma urmelor — atîtea alte căi de valorificare, în context potrivit.

Și va fi nevoie de întreaga noastră fantezie și ingeniozitate pentru a face din lucrările solicitate nouă, în momentul de față, nu produse facile, formale, de existență efemeră, nu fantoșe din recuzita trecutului, artificial readuse la viață, ci o muzică profund originală, puternică, impresionantă, contemporană în înțelesul nobil al cuvîntului, o muzică la înălțimea așteptărilor. Depinde de noi, numai de noi, ca asemenea lucrări, concepute în vederea unei destinații bine definite, să-și ia în cele din urmă zborul spre orizonturile consacrării depline, poate chiar — de ce nu? — universale. Istoria muzicii a confirmat nu o dată că lucrări strict ocazionale, comandate, pot depăși condiția lor inițială, semnificația lor locală, pentru a deveni bunuri nepieritoare ale culturii muzicale din toate timpurile.

Ceea ce ni se cere astăzi poate fi asemuit, dacă vreți, cu o problemă de tehnică. Ca orice problemă, ea are anumite date și anumite condiții limitative. Ca orice problemă, ea poate fi rezolvată sau abandonată. Apelul de a da viață planului de creație, în spiritul în care a fost conceput, este de fapt o invitație către toți cei pe care o asemenea problemă îi interesează și îi pasionează, către toți cei ce se simt capabili s-o rezolve. Nu numai tehnic, dar și sufletește.

Muzica simfonică în realitatea noastră socialistă

de LIVIU GLODEANU

Uităm adesea că muzica nu este numai un rezultat finit, o creație încheiată, ci un limbaj, un mod de comunicare. Regulile oricărui limbaj, de a transmite, de a semnifica, sînt proprii și muzicii. De asemenea relația dintre semnificat și semnificant, dintre ceea ce trebuie transmis și dintre transmisia propriu-zisă.

Care sînt raporturile dintre realitatea concretă, semnificantul, semnificatul și realitatea concretă a operei de artă, în speță muzicală, în acest imens și dinamic proces — denumit vag și imaginat confuz — reflectarea realității în artă! ?

Nu mă voi ocupa aici, facil, de muzica programatică, unde, pentru a crea analogii și a evoca stări mimetice se stabilesc corelații directe de ordin sugestiv, mecanic, ori convențional lieraturizant. Mai degrabă aș porni pieptiș o incursiune în lumea acelei muzici „pure", a cărei abstracție este condamnată din punctul de vedere al conexării sale la realul senzorial, neacordîndu-i-se uneori minima funcție de semnificant al unui real concret.

V-aș cita cuvintele lui Henri Wald, dintr-o carte apărută recent: „Cuțitul de cremene, luntrea, roata, mașina cu aburi nu sînt produse ale realității, ci creații ale realismului. În realitate nu existau decît pietre, trunchiuri care pluteau și copaci care se rostogoleau...". Rezultă de aci că orice creație spirituală este și ea o creație a realismului. Dar, nici să nu ne ascundem după termeni. În ce măsură o creație a realismului se menține în sfera unei legături cu realul și-l continuă, îl metamorfozează, îl duce la o nouă existență — aceasta este problema noastră. Pentru că, evident, tre-

buie să declarăm că există creații a căror desprindere de real, chiar dacă se situează inevitabil în sfera unui realism, nu mai au capacitatea de a reaminti punctul de pornire, relația cu forma primară, generativă. Și, atunci, nu opera de artă poate să fie sau să nu fie realistă ci atitudinea creatorului. Modalitatea operei se află dincolo de realism sau antirealism. Arta nu este nici o paralelă a naturii și nici o dublură a ei ; este natura interpretată, înțeleasă. Real trebuie să fie semnificatul și nu semnificantul. A-l reduce pe acesta la real ar însemna a transforma arta, coborînd semnificantul la rolul de semn și a transmite nu reflexiuni ci a provoca reflexe.

Dacă am ajuns a crede că numai enunțarea : „am compus cinci cîntece de masă" reprezintă implicit o ancorare în realitate, faptul este o degradare a semnificantului spre semn. Reflexiunile asupra lumii materiale se găsesc mai intim ascunse în evoluate forme ale activității spiritual-artistice.

Aș aminti și o altă implicație a celor afirmate. Arta nu oglindește aspectele sensibile ale realității în forme sensibile, ci adîncimea unor sensuri ale ei. De aici decurge logic obligativitatea îndepărtării artei de fenomenele la care participă, pentru a se apropia de legile care guvernează acele fenomene.

Lumea nu este nici bună nici rea, este o realitate obiectivă. Omul îi acordă înțelesul și acest înțeles poate fi pozitiv ori negativ, realist sau absurd. Iată cum această realitate devine pentru om o percepție mediată. Realul este mediat de cunoaștere și interpretare. Interpretarea este, referitor la om, procesul prin care el însuși a devenit dintr-o ființă naturală o ființă culturală. Devenind o ființă culturală, s-a îndepărtat de fenomene și s-a apropiat de legi.

Artistului i s-ar cere de a avea capacitatea să străbată distanța mereu crescîndă între semnificat și semnificant, reconstituind poate drumul de la primar la cultural, găsind legități.

Dar, pentru a reveni oarecum la problemele muzicii, aș vrea să corelez cele enunțate cu faptul că nu prin modalitatea pe care o abordează arta se relevă conexarea ideilor la real ci prin interpretarea dată realului de creator.

Muzicianul frămîntat de găsirea sensurilor, poate le va găsi. Cel ce nici măcar nu-și propune, nu-i stă în preocupări, nici într-un caz.

Oamenii noștri sînt frămîntați, se luptă cu ideile și sensurile, neagă fenomene și afirmă noi esențe. Sînt angajați într-o realitate anume, de care se detașează numai pentru a ajunge la generalizările pe care le incumbă concentrarea asupra miezului faptelor.

S-a vorbit mult de revirimentul înregistrat de cîntecul patriotic în anul 1972 : cinci-șase sute de cîntece la Concursul Radio, vreo două sute la cel ostășesc, cîteva sute colectate prin concursuri diverse, prin acțiuni ale Casei creației populare, sindicatelor, Festivalului Pontica, comenzi ale Consiliului Culturii și Educației Socialiste. În total, poate să fi fost vreo mie, dintre care în mod sigur cel puțin o sută sînt excelente — iată deci o reușită.

S-a mai vorbit cîteodată și de faptul că în domeniul muzicii simfonice nu s-a răspuns așteptărilor. Dar, chiar dacă acest gen a rămas mai puțin în atenția unor rapoarte statistice, numeroasele creații — dintre care unele deja cu răsunet — pot să ateste prezența muzicii simfonice în actualitate, în miezul ardentei realități, dacă nu legate de un fenomen anume, de o multitudine, dacă nu ancorate în situații ocazionale, în surprinderea unor destine românești, dacă nu cu specificația 1972, în crearea istoriei românești — aș îndrăsni să spun și universale — a artei secolului XX.

Aș dori să dau citire unor titluri de lucrări simfonice și vocal-simfonice, achiziționate de Consiliul Culturii și Educației Socialiste în 1972, și cîtorva contracte pentru 1972—1973, în curs de definitivare : Mihail Andricu — *Simfonietta XI* ; Dan Buciu — cantata *Genesis* pe versuri de Nina Casian ; Dumitru Bughici — *Melodie, ritm, culoare* și *Suita* simfonică *File de letopiseț ;* Wilhelm Berger — *Simfonia VIII-a cu cor „Luceafărul"* și *Muzica de concert în cinstea Aniversării Republicii ;* Florin Comișel — Cantata *Grivița ;* Dimitrie Cuclin — *Simfonia a XX-a ;* Liviu Dandara — piesa orchestrală *Spații* ; George Draga — Cantata *Se construiește lumea noastră* pe versuri de Meliusz Jozsef și Piesa orchestrală *Eterofonii ;* Corneliu Dan Georgescu — Piesa orchestrală *Jocuri IV* și lucrarea pentru vioară și orchestră *Hore lungi* ; Walter Mihai Klepper — cantata *Slăvite zile* și *Simfonia a II-a* dedicată insurecției naționale antifasciste armată de la 23 August 1944 ; Lucian Metianu — Uvertura festivă *Evocare* ; Leib Nachman — *Concert pentru corn și orchestră ;* Grigore Nica — Cantata *Monodie* pe versuri de Mariana Dumitrescu și cantata *Drapelul* pe versuri de Nicolae Labiș ; Irina Odăgescu — lucrarea simfonică *Improvizații dramatice* și cantata *Zi de lumină și adevăr ;* Tiberiu Olah — ampla lucrare simfonică *Evocare 1907* și suita simfonică *Mihai Viteazul ;* Adrian Rațiu — *6 Imagini pentru orchestră* ; Emil Simon — *Sonata pentru orchestră* ; Aurel Stroe — cantata *Chipul păcii ;* Cornel Țăranu — *Omagiu lui Avram Iancu ;* Anatol Vieru — Oratoriul pentru cor, nai, țambal și orchestră *Clepsidra II ;* Anton Zeman — Cantata *Vis și simetrie ;* Zoltan Aladar — *Omagiul locurilor natale* — suită simfonică ; Dan Constantinescu — *Simfonie concertantă ;* Theodor Drăgulescu — *Reportaje industriale ;* Vasile Herman — *Postludiu simfonic în memoria lui Avram Iancu ;* Octav Nemescu — Poemul orchestral *Iluminări ;* Vasile Spătărelu — poemul orchestral *Dumbrava minunată* ; etc. etc., etc.

Nu sînt sute, sînt zeci doar, urmate în viitor de altele, dar acestea marchează existența

acelui focar al creativității autentice, fermentul înnoirii vieții noastre muzicale și certitudinea înscrierii muzicii românești în realitatea pe care o trăim.

Evident, față de lucrările enumerate, de compozitorii citați, mulți alții au creat lucrări valoroase sau le au în vedere pentru anul 1973. Apoi, mulți alții sînt dedicați în această perioadă unor creații ample : opere, balete, oratorii.

Din păcate, în genul cameral lucrările sînt departe de a fi înfloritoare. Aruncîndu-mi ochii peste planul editorial pe 1972, am văzut că în acest gen erau prevăzute doar trei lucrări. Nu știu care este planul pe 1973 dar bănuiesc a fi cam la fel. De vină este nu numai Editura Muzicală ci compozitorii din a căror preocupare a ieșit acest gen. De vină sînt conducerile Uniunii Compozitorilor și Consiliul Culturii și Educației Socialiste, care au stimulat prea puțin dezvoltarea muzicii de cameră.

Să nu uităm că puțini sînt compozitorii dedicați exclusiv unui singur gen. Majoritatea lor acoperă 2—3 genuri, dacă nu toate, ori recolta anuală de creații — iertată-mi fie comparația — poate fi asemuită cu o plapumă pe care dacă o tragi prea mult într-o parte, dezvelești în cealaltă.

Poate ar fi binevenită o discuție legată de condițiile impuse și cadrul de desfășurare a acestui gen, analizînd rolul și necesitatea lui, ori măcar înregistrîndu-i conștient degradarea.

Revenind însă la creația simfonică și vocal-simfonică, cred că succesul este deplin, ritmul trebuie menținut și rezultatele trebuie făcute cunoscute spre cinstea tuturor acestor creatori.

Este un front larg al creației, desfășurat pe stiluri diferite, pe modalități particulare, fiecare compozitor căutînd a comunica valori potrivit exprimării sale artistice, în funcție de capacitatea sa de a surprinde esențe ale lumii pe care o trăim.

IN PERSPECTIVA ACTIVITĂȚII DE CREAȚIE MUZICALĂ :

A doua ediție a Festivalului Cîntecului Ostășesc

de general colonel ION COMAN

Consiliul politic superior al armatei a organizat la Casa centrală a armatei o consfătuire de lucru pentru stabilirea unor acțiuni menite să asigure reușita celei de a doua ediții a Festivalului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea".

La consfătuire au participat general-colonel Ion Coman, compozitorul Ion Dumitrescu — președintele Uniunii compozitorilor, Nicolae Călinoiu — directorul adjunct al Direcției Muzicii din Consiliul Culturi și Educației Socialiste, general-maior Constantin Opriță, reprezentanți ai vieții artistice din Capitală, poeți. Au fost invitați de asemenea compozitorii Ioan D. Chirescu, Zeno Vancea, Laurențiu Profeta, Dumitru D. Botez, Doru Popovici, Dumitru Eremia, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Mircea Alexe ș.a. Publicăm mai jos textul cuvîntului rostit de General colonel Ion Coman, cu prilejul acestei consfătuiri.

Încep prin a spune că îmi face o deosebită plăcere că ați răspuns cu amabilitatea ce vă caracterizează invitației noastre de a ne revedea. Așa cum v-am promis, întîlnirile de anul trecut dorim să le continuăm și să le amplificăm. Ele au fost deosebit de fructuoase și au dus în final la un succes despre care s-a vorbit și se va mai vorbi.

În agenda evenimentelor anului 1972 se găsește încrustată, cred că veți fi de acord cu mine, și prima ediție a Festivalului cîntecului ostășesc, care a avut ca deviză : „Te apăr și te cînt, patria mea !". Ecourile acestei manifestări artistice continuă și azi. După cum bine știți, festivalul a produs o puternică impresie asupra iubitorilor de frumos, a admiratorilor cîntecului de masă. Datorăm toate acestea în primul rînd dumneavoastră, creatori ai artei sunetelor, oameni cu har și sensibilitate, slujitori ai muzicii noastre românești, care, răspunzînd „Prezent" la apelul nostru, ne-ați onorat cu lucrări de valoare, puse în slujba înnobilării spirituale a ostașului României Socialiste.

Fără a face un bilanț, după cum ați constatat și dumneavoastră, grație televiziunii, radioului și tipăriturilor un număr însemnat de cîntece au ajuns la cei cărora le sînt destinate.

Ne produce o mare satisfacție faptul că tot mai des ascultăm și întîlnim în repertoriul unor formații sau soliști vocali cîntece lansate de festivalul nostru. Desigur, ele au fost preluate de formațiile Ansamblului artistic „Doina" al armatei, de muzicile militare și corurile ostășești, dar o parte dintre ele pot fi ascultate frecvent și în cadrul emisiunilor „Pentru patrie", „De strajă patriei", „Te laud, te apăr și te cînt", „Steaua fără nume", „Melodia pre-

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ferată", ca și în emisiunea concurs „Cîntare patriei". Totodată, unele melodii de muzică ușoară figurează în repertoriile soliștilor care le-au interpretat în cadrul festivalului sau în spectacole ale formațiilor profesioniste.

Îmi face o mare plăcere să vă spun cît ne-a bucurat faptul că piesa Un țărm de liniște a fost prezentă și în „Gala laureaților Top — 1972", transmisă de posturile de televiziune. De asemenea, acest cîntec împreună cu piesa Iubirea mea, pămîntul românesc s-au înscris printre primele melodii ale emisiunii „Cîntecul săptămînii". Unele cîntece în urma solicitărilor au fost trimise și peste graniță, în țări socialiste ca R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacă, R. P. Polonă. Altele sînt folosite ca ilustrații la filmele realizate de Studioul cinematografic al armatei și de secția noastră de radioteleviziune.

După cum știți, la sfîrșitul lunii decembrie 1972, a apărut culegerea de cîntece cu cele mai valoroase creații ale concursului și festivalului, care a fost difuzată nu numai în armată, ci și în viața civilă, prin intermediul librăriilor. Vă mai informăm, că o parte însemnată din aceste cîntece au apărut în diferite publicații militare și de specialitate. În acest an, vom realiza și trei discuri cu cele mai valoroase cîntece prezentate în concertele publice ale festivalului. De asemenea, studioul nostru cinematografic și-a propus să realizeze filme de scurt metraj, în care melodia și textul să fie transpuse în imagini adecvate. Un prim scenariu, care are ca temă cîntecul Gornistul, al compozitorului Aurel Giroveanu, pe versuri de Jean Gheliuc, a fost deja aprobat de Secretariatul Consiliului politic superior.

Prin măsurile luate pînă acum — la care adaug și pe cele ce le vom lua în continuare — considerăm că am creat o parte din condițiile necesare pentru ca roadele primei ediții a festivalului să fie cît mai bine fructificate, iar cele mai frumoase melodii să devină, așa cum obișnuim să spunem, „șlagăre". De altfel, trebuie să vă spunem că în peste 80 la sută din scrisorile primite la radio și televiziune de la ascultătorii emisiunilor militare se solicită cîntece create în prima ediție a festivalului. Este și acesta un indiciu că ele au pătruns în viața spirituală a maselor.

Vă promitem, însă, că nu ne vom opri aici. Ideile noastre, în ceea ce privește o cît mai deplină valorificare, le vom completa cu cele pe care dumneavoastră ni le veți da atît azi cît și în continuare, idei pentru care îmi permiteți să vă mulțumesc anticipat.

Fără a considera, prin cele ce am spus pînă acum, că am încheiat tot ce se poate spune despre prima ediție a festivalului, vă rog să-mi dați voie să mă refer la cîteva aspecte de viitor. Fac aceasta ca un lucru firesc. Din totdeauna omul nu s-a mulțumit cu ce a realizat, a năzuit spre mai bine, spre autodepășire. Fiecare treaptă atinsă în dezvoltare a constituit începutul unei noi perioade, evident de pe culmi mult mai înalte, în care orizontul a căpătat alte dimensiuni, ochiul a văzut mai departe, iar mintea a fost pusă să rezolve alte ecuații, mult mai complicate, cerute de progresul neîntrerupt al vieții materiale și spirituale a societății.

După cum bine știți, documentele Congresului al X-lea și ale Conferinței Naționale, complexul Program național de educație comunistă pun în fața noastră sarcini mari și de răspundere. În acest front al formării și desăvîrșirii omului nou, arta are o misiune grea, dar deosebit de frumoasă. Și cum spunem noi, militarii, tot ce este greu, ce se cucerește prin eforturi și luptă are o frumusețe inedită, ce îți dă satisfacția împlinirilor, a reușitei depline, dovedind, cum spunea maestrul Ion Dumitrescu, că „armata știe să le facă pe toate bine și cu rost". Așa cum am mai spus și cu alte prilejuri, armata noastră populară a avut și are nevoie de proză, de poezii, de piese de teatru, de filme, de muzică, de picturi, de sculpturi care să-l înnobileze pe ostaș, să-l însuflețească la fapte măreți, eroice. Se spune, și nu fără temei, că armata este școală a poporului. Da. Ea este școala bărbăției, a formării tînărului ca aprig și devotat străjuitor, cu arma în mînă, a meleagurilor străbune, a marilor realizări înfăptuite în anii victorioși ai socialismului, ai independenței, ai suveranității și integrității României de azi și de mîine.

Așadar, îmi permit să afirm că îndeplinirea unei astfel de misiuni este, prin ea însăși, eroică, de înaltă factură umană, generatoare de virtuți ce merită a fi transfigurate artistic și, pentru că ne adresăm compozitorilor, cîntate. Cum? Dumneavoastră știți mai bine decît noi. Tocmai de aceea vă adresez rugămintea să începem să reflectăm încă de pe acum la următoarea ediție a Festivalului cîntecului ostășesc, care va avea loc în luna octombrie a anului 1974. Ea coincide cu a 30-a aniversare a Zilei Armatei Republicii Socialiste România, avînd ca semnificație împlinirea a 30 de ani de la eliberarea teritoriului României de sub ocupația hitleristo-horthystă, cînd la Carei a fluturat din nou steagul nostru tricolor.

Chemarea a fost lansată. Vom publica și în presă condițiile de participare, vom trimite compozitorilor scrisori prin care să-i invităm să ne onoreze cu lucrări, într-un cuvînt, vom lua toate măsurile organizatorice ce se impun, în așa fel încît concursul de creație să se încheie spre sfîrșitul lunii mai, 1974. În lunile următoare să se facă selecția lucrărilor și pregătirea lor pentru a fi prezentate în concerte publice, cu transmisie în direct prin radio și televiziune.

Asupra desfășurării propriu-zise a concertelor din cadrul festivalului, a structurii acestora, a numărului de lucrări ce vor fi interpretate atunci ni se pare prematur să discutăm. O vom face la timpul potrivit, cînd vă vom cere și dumneavoastră părerea. Deoarece mulți dintre compozitori și poeți sînt nerăbdă-

tori să înceapă să lucreze, consider necesar să precizăm, încă de pe acum, cîteva aspecte legate de tematică, dar mai ales de varietatea noilor creații.

Am dori ca a doua ediție a Festivalului să ne aducă un număr și mai mare de cîntece prin care ostașul să-și exprime sentimentele de adîncă recunoștință față de partid, de iubire față de glia străbună și față de trecutul unei națiuni demne, ce și-a apărat eroic ființa și dreptul de a fi, hotărîrea fermă de a sluji cu devotament cauza socialismului și comunismului. În această ordine de idei, sperăm că se va rezolva și o dorință mai veche a noastră și anume crearea marșului Armatei Republicii Socialiste România, care să exprime, prin muzică și vers, ideea centrală că armata de azi, continuatoare a glorioaselor tradiții de luptă ale poporului român, este creația Partidului Comunist Român, căreia i-a fost încredințată misiunea sacră de a fi pavăză de neclintit a patriei noastre socialiste.

În domeniul marșului (al cîntecului de picior cum îi mai spunem), cu toate rezultatele bune obținute, avem încă multe zone neacoperite. De aceea, simțim nevoia de a adresa rugămintea compozitorilor și poeților ca la ediția următoare a festivalului să nu scape din vedere unele categorii de militari ca tanchiști, transmisioniști, grăniceri, infanteriști, geniști etc. Ne gîndim chiar la realizarea de cîntece dedicate unor unități și mari unități care au primit, prin Hotărîrea Consiliului de Miniștri, denumiri istorice, ca de pildă : marșul Regimentului „Mircea cel Bătrîn", al diviziei „Mărășești". Școlile și liceele militare nu au încă acele cîntece specifice profilului lor, ca : marșul Școlii militare de ofițeri activi, „Nicolae Bălcescu", al Școlii militare de ofițeri activi, „Mihai Viteazul", al Școlii de ofițeri activi de marină, „Mircea cel Bătrîn" ș.a.m.d., marșul Liceului militar „Dimitrie Cantemir", al Liceului militar „Ștefan cel Mare".

O zonă neexplorată încă la nivelul imperativelor majore o reprezintă cîntecul de muzică ușoară cu tematică ostășească, scris în forme moderne, specifice tineretului de azi. Subiectele trebuie să fie ancorate în actualitate, să exprime pe multiple planuri dimensiunile trăirilor afectiv-emoționale, idealurile spre împlinire, iubirea față de patrie, față de meseria armelor, față de tot ce este frumos și omenesc.

În ceea ce privește desfășurarea propriu-zisă a festivalului, vom studia și ne vom strădui să-i dăm un plus de inedit, să aducem și unele elemente care să întregească paleta coloristică a festivalului. Avem în vedere, între altele, să prezentăm, cu sprijinul organelor competente, și unele lucrări, în interpretări cît mai autentice, din folclorul nou, în care este cîntată armata, ostașul cetățean de azi.

Am încercat să schițez un program minimal al celei de a doua ediții a Festivalului cîntecului ostășesc. În ce ne privește, ținînd seama de modesta noastră experiență, vom lua toate măsurile ca a doua ediție să reprezinte un pas înainte din toate punctele de vedere. Totodată, rog să ne fie permis să adresăm tovarășului Ion Dumitrescu, ca unul dintre cei mai statornici prieteni ai armatei și neobosit militant pe frontul gingaș al celei mai frumoase și desăvîrșite arte, muzica, un călduros apel de a fi și de aici înainte alături de noi, de a ne ajuta, prin multiplele forme și mijloace de care dispune Uniunea Compozitorilor, ca dorințele noastre să ajungă la toți creatorii și să fie înscrise pe agendele lor de lucru, să devină componente și constante ale preocupărilor lor viitoare.

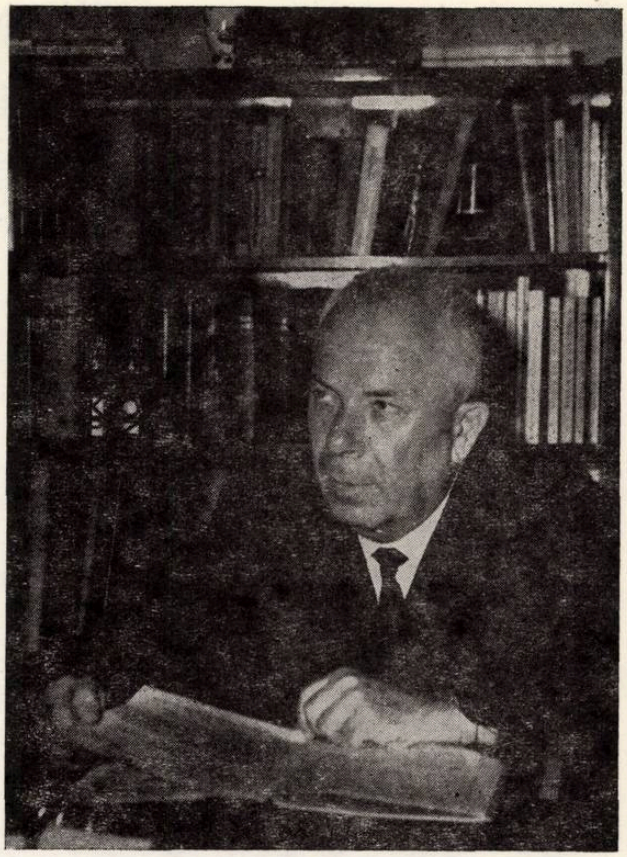
În încheiere, doresc să mai spun cîteva cuvinte.

Este îndeobște știut că trăinicia unei creații artistice, viabilitatea și autenticitatea ei sînt condiționate, în ultimă instanță, de reflectarea realității, nu ca o fotografie, ci prin modalitățile specifice fiecărui gen de artă. Cei cărora le este adresată trebuie să se recunoască în ea, să-i emoționeze. Din aceste considerente, pledez pentru o cunoaștere cît mai profundă a vieții și activității tinerilor militari. Și dacă ne gîndim la acea diversitate tematică despre care vorbeam mai înainte, se impune să luăm o seamă de măsuri care să faciliteze cunoașterea în profunzime a preocupărilor și sentimentelor ce-i animă pe militarii de toate gradele în nobila lor activitate de apărători conștienți și devotați ai patriei noastre. Știm că ceea ce am făcut pînă acum este puțin și că putem face mult mai mult. Vă asigurăm că vă vom crea toate condițiile de a merge în unitățile noastre, în liceele și școlile militare pentru a-i cunoaște pe tinerii îmbrăcați în haina militară în cazarmă, la instrucție, pe terenurile de aplicație, în sălile de clasă și în laboratoare, în multiplele ipostaze ale vieții ostășești. Față de dumneavoastră, față de artiști nu avem secrete cînd este vorba de inima și sufletul soldatului.

A doua ediție a Festivalului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea" va avea loc în anul 1974, an în care vom aniversa împlinirea a trei decenii de la Eliberarea patriei și vom sărbători cea de-a 30-a aniversare a Zilei Armatei. Dorim, și sînt convins că și dumneavoastră doriți la fel ca noi, ca viitorul festival să-l pregătim și să-l desfășurăm sub semnul acestor mari evenimente, cu adînci semnificații în viața social-politică a țării, a poporului nostru.

Am convingerea că a doua ediție a festivalului va fi o reușită deplină, o nouă pagină plină de strălucire dintr-un act cultural ce devine o tradiție cu profunde rezonanțe educative în rîndul tineretului, și nu numai al lui.

Achim Stoia



Din vrednica Moldovă care — ca și Bărăganul — triumfă patetic asupra acestui tumultuos început de primăvară, din Iașul marilor împliniri, contemporane, ne-a sosit, pătrunzătoare ca un fulger în furtună, vestea că un eminent muzician, militant de prestigiu pentru înflorirea culturii pe aceste meleaguri, Achim Stoia, nu se mai află printre cei vii.

Adeverind prin gîndul și prin fapta sa de o viață, prin dăruirea nemărginită de grija sănătății și a liniștii sale, prin iscusința și știința muzicală, străvechiul proverb românesc după care omul sfințește locul, Achim Stoia a fost și a rămas de-a lungul întregii sale vieți un creator înzestrat, un spirit întotdeauna voluntar și pozitiv, întruchipînd în mod pilduitor ceea ce semenii săi din Transilvania, care l-a născut, numesc „un om de bine". Căci Achim Stoia a știut să unească dîrzenia, gravitatea, abnegația specifice de veacuri ardelenilor cu poezia luminoasă și molcomă, cu gîndirea visătoare și caldă a moldovenilor.

Între muzicianul și omul Achim Stoia nu a existat, așa cum nu a existat la Enescu, la Jora sau la Paul Constantinescu, hotar despărțitor.

Achim Stoia este vlăstarul sănătos și rodnic al muzicii românești populare și savante și este la rîndu-i rădăcina din care au crescut noi generații de muzicieni și de truditori pentru răspîndirea frumosului muzicii în straturile largi ale poporului. Discipol al unor luminați de idei patriotice, ca D.G. Kiriac, Alfonso Castaldi, Ioan D. Chirescu, Constantin Brăiloiu, George Breazul, Ștefan Popescu, — Achim Stoia a lăsat ca testament dragostea de țară și de muzica ei tinerilor artiști și creatori pe care i-a format. Desăvîrșită în contact cu pedagogi de renume la Schola Cantorum și la Scoala Normală de muzică din capitala Franței, arta și știința muzicală a lui Achim Stoia s-au transmis cu autoritate timp de decenii asupra elevilor săi și asupra slujitorilor școlii pe care a condus-o. Prestigiul său de dascăl a fost sporit de exemplul compozitorului, influența sa asupra celor din jur a fost pe măsura modestiei și căldurii omenești pe care le iradia, iar amploarea și varietatea operei, pe măsura energiei, entuziasmului și dragostei sale de bine și de frumos.

Compozitorul Achim Stoia și-a dobîndit o autentică și nobilă popularitate, prin sinceritatea inspirației și măiestria realizării, prin claritatea gîndirii și eficiența mijloacelor. Pentru Achim Stoia, muzica simfonică trebuie să răsune limpede și cald ca vocea omenească, iar arta vocal-corală trebuie să poarte cuvîntul pe aripile avîntate ale muzicii mari. Între materia expresivă, vie a folclorului, pe care Achim Stoia a învățat s-o extragă din filonul ancestral și s-o meșteșugească apoi cu înaltă simțire, și propriile alcătuiri de teme și de idei muzicale este o legătură de nedesfăcut, un circuit vital, o asemănare care merge pînă la identitate. Achim Stoia s-a rostit muzical vorbind graiul național ca poetul limba sa maternă, cum a spus un compozitor și savant folclorist de seamă al timpului nostru. Cîntecele, corurile, creațiile instrumental-simfonice lăsate de Achim Stoia sînt azi și rămîn mîine permanențe ale repertoriului solistic și de ansamblu, prilejuri de bucurie artistică deopotrivă pentru public ca și pentru interpreți.

Sîrguitor pe tărîmul învățămîntului muzical românesc de la școala care formează slujitorii școlii însăși, pînă la aceea în care se făuresc artiștii și creatorii, Achim Stoia s-a distins prin vederi clare și competente, prin stăpînirea și transmiterea către alții a tainei de a face, cum spunea Enescu, pe cei din jur să vibreze de frumosul care vibrează în propria ființă a muzicianului. Prin această aleasă calitate se remarcă și Stoia dirijorul, Stoia care a organizat, a însuflețit și a îndrumat ani de-a rîndul, decenii de-a rîndul viața muzicală ieșeană și din alte centre ale țării.

Ca membru al Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor, ca secretar al filialei din Iași a compozitorilor și muzicologilor, Achim Stoia și-a adus cu răspundere aportul său, care l-a întregit astfel pe cel atît de cuprinzător, de multilateral al muzicianului.

Distins pentru creația și activitatea sa neobosită cu Premiul de Stat, cu Premiul Național de compoziție „George Enescu", cu ordine ale Republicii Socialiste România, Achim Stoia rămîne prezent în inimile noastre confirmîndu-se printre valorile care vor stărui pururea în cultura românească. El face totodată să se arate pe deplin întemeiat cuvîntul rostit de un muzician al epocii pe care o trăim, după care nu moare decît artistul care este uitat. Și Achim Stoia nu va fi uitat niciodată.

VASILE TOMESCU

Centenarul naşterii compozitorului Max Reger

de THEODOR BALAN

Opera *Tristan* de Wagner, a cărei premieră a avut loc în anul 1865, reprezintă nu numai un impas pentru conceptul tonal, dar şi o adevărată răspîntie a muzicii de la sfîrşitul veacului trecut. Toţi l-au acuzat pe Wagner că a pregătit instaurarea muzicii atonale, deoarece dusese, prin alteraţiile şi cromatismul său exacerbat, muzica pe o cale ce reprezenta, după expresia lui Ernst Kurt, o *criză*. Mai departe pe acest drum nemaiputîndu-se merge, s-au căutat altele. Unul din ele, a fost atonalismul lui Schönberg. Începutul acestui secol asistă la diversificarea drumurilor pe care a mers muzica mai departe. Romanticii tîrzii, Bruckner, Mahler, Scriabin, Richard Strauss, îl continuă pe Wagner, în timp ce francezii îi opun muzica lui Debussy, Ravel şi a unei întregi pleiade de compozitori de prestigiu. Alţii, ca Bartók, Kodaly, Enescu, de Falla, Albeniz, se sprijină pe folclor, în care descoperă neasemuite bogăţii pentru materialul muzical ce folosesc. Dar există şi o soluţie a reînvierii unor coordonate ale clasicismului, pe care o duc pînă la ultimele consecinţe compozitori ca Reger, Hindemith, Stravinski.

Astăzi, din perspectiva timpului, vedem tendinţele din lucrările acestor mari compozitori ca replici date wagnerismului. Dar, nu este exclus ca cei ce au scris muzică neoclasică să o fi făcut nu în mod deliberat, ci doar pentru că aşa înţelegeau să se exprime, nu ca un protest, ci ca un limbaj nedeterminat de dorinţa de a inova.

Nu este mai puţin adevărat că generaţiile de amatori de muzică de la începutul acestui veac erau saturate de muzica sprijinită pe un armonism suprarafinat de tipul operei *Tristan*. Subtilităţile acestea, care manifestau un subiectivism exacerbat, rafinamentele de colorit, programatismul excesiv, poate chiar conceptul sincretismului muzical, au determinat un reviriment. Pe de altă parte, gigantismul muzicii lui Wagner, Berlioz, Mahler, a determinat revenirea la forme mai mici, mai echilibrate. Pe tărîm armonic, în locul unui cromatism senzual şi a unei sensibilităţi moleşite, se impunea parcă de la sine întrebuinţarea cromatismului într-un mod mai ascetic, mai viril. Omofoniei duse la exces i se opune o polifonie, care şi ea a fost dusă în muzica lui Reger la excese. Cultul preclasicilor îşi are întîietatea. Formelor noi, promovate cu atîta ardoare de romantici, li se opun forme vechi, clasice şi preclasice. Orchestrelor gigantice li se opun formaţii de proporţii reduse. În general caracterul vertical armonic, face loc şi unei scriituri orizontale, unui contrapunct linear, vocile şi polifonia îşi spun cuvîntul cu mare vigoare. Armonia ca scop în sine nu mai există. Programatismul a apus iar întrebuinţarea mijloacelor moderne de expresie, cu reazim pe premizele clasicismului, duce la un nou clasicism. Reger este unul din marii compozitori ce reprezintă cu strălucire această orientare, una dintre orientările, pe care ne-o oferă muzica de la începutul acestui veac.

Max Reger s-a născut la 19 martie 1873 în localitatea Brandt din Palatinatul de Sus, ca fiu al unui profesor. A urmat şcoala în orăşelul Weiden, unde a dat dovadă de calităţi muzicale deosebite. A învăţat pianul cu profesorul Adalbert Lindner, iar aptitudinile sale remarcabile îi îngăduie la vîrsta de 14 ani să apară pe podium cu *Sonata* de Liszt. Tatăl lui Reger era un wagnerist convins şi de la acesta a avut prilejul să cunoască muzica lui Wagner. Dar preferinţele sale mergeau, de mic, spre clasici : Bach, Beethoven, Brahms. „Bach — spunea el — este începutul şi sfîrşitul întregii muzici". Citea enorm şi cu pasiune. Din rămăşiţele unei orgi sfărîmate, împreună cu părintele său, a reconstituit o orgă. Iubea cu pasiune acest instrument, căruia i-a dedicat foarte multe pagini.

Poate că cel mai mare noroc pe care l-a avut compozitorul a fost împrejurarea că Hugo Riemann, marele profesor de muzică şi savant muzicolog al Germaniei l-a acceptat ca elev şi am putea spune că l-a adoptat, i-a acordat îngrijirea ce nu e datorată decît unui copil, luîndu-l acasă la el. Pe atunci, Riemann preda la Wiesbaden, unde Reger va locui opt ani, studiind cu Riemann pianul, armonia, orga şi contrapunctul. Este uşor să ne închipuim ce imensă influenţă a avut asupra formaţiei tînărului de 17 ani, gigantica personalitate a lui Riemann. În perioada şederii la Wiesbaden a compus foarte mult, pînă la opus 64. Reîntors la Weiden, în vîrstă de 25 ani, adoptă deviza „Ich will schaffen". Pleacă apoi la München, unde va rămîne pînă în anul 1907. Aci fusese numit dirijor şi profesor la Academia de muzică.

Viaţa sa nu era de loc uşoară. Călătorea mult, căci dădea concerte, acesta era mijlocul său de existenţă. „În decembrie — mărturisea Reger — am dormit 17 nopţi de-a rîndul în tren". A cunoscut celebritatea foarte de tînăr, este numit de mai multe Universităţi *doctor honoris causa*, i se conferă de către Universitatea din Leipzig titlul de *Universitätsmusikdirektor*, ceea ce îl determină să se mute la Leipzig, unde va rămîne pînă în anul 1911. Între 1911—1913 îl găsim la Meiningen. Festivalurile şi stima de care s-a bucurat pînă la moarte, survenită în plin război, la 10 mai 1916, au fost o alinare a unui om veşnic suferind, care avea siguranţa că sfîrşitul este aproape. Şi-a scris singur cîntul de înmormîntare în una din ultimele sale lucrări — op. 137 nr. 7 — : „Duceţi-vă să-mi săpaţi mormîntul". Împlinise 43 de ani cînd a fost secerat de moarte. Ultimii ani au fost ca o goană, să apuce să scrie cît mai mult. Muncea tot timpul. Nici nu se ridica în timpul prînzului sau seara de la masa de lucru, i se aducea acolo o gustare, ca să nu piardă preţiosul timp, boala vasculară de care a suferit, ştiind cît de puţin îi va mai lăsa din viaţă.

Sînt unele trăsături caracteristice în creaţia sa, pe care le vom sublinia pe rînd.

Cu excepția operei, a scris în toate genurile. Aduce în domeniul impozantei orgi un limbaj nou, un limbaj modern polifonic, cu toate cuceririle armoniei contemporane. Scriitura pentru orgă, unde trebuie întotdeauna menajate pauze mai mari decît la pian, spre pildă, are o influență ostensibilă în toată creația sa. Suflul larg, melodica generoasă, se resimt în toată creația compozitorului.

Am putea spune că din întreaga creație a lui Reger, accentul este pus pe muzica de cameră, care reprezintă cea mai bogată latură. *Opus* I este o sonată pentru pian și vioară, iar ultima sa lucrare, *op. 139* este tot o sonată pentru aceste două instrumente. În ceea ce a scris pentru violoncel solo, pentru clarinet, pentru vioară și pian, în toată muzica sa de cameră, se face simțită influența celor trei compozitori : Bach, Beethoven, Brahms. Dar Reger nu este un epigon, ci își păstrează neatinsă individualitatea. Bach se întrezărește în principiile polifoniei, pe care o mînuește cu măiestrie. Beethoven se zărește în timpii lenți, reținuți, în adîncimea cu care concepe adagio-urile. Influența lui Brahms este vizibilă în scherzo-uri și în părțile finale, ca și în formularea frazei pianistice. Începînd cu *Sonata op. 5 pentru violoncel,* armonia lui Reger, devine caracteristică, polifonia sa rămînînd, pînă la ultimele lucrări înrădăcinată într-o armonie funcțională. El duce principiul tonalității, pe care îl apără cu fermitate, extrem de departe, procedeele sale armonice fiind de o concentrare și intensitate rar întîlnite. Peste modulațiile sale intensive, cu caracter oarecum ascetic, ca o replică sonoră adusă rafinamentului dulce al romanticilor sau impresioniștilor, tronează o melodică înaripată, generoasă. Reger credea în melodie și o căuta cu febrilitate. Este interesant de relevat că în ultimele lucrări, cînd frămîntarea armonică s-a mai potolit, Reger aduce pe primul plan melodia. Dacă despre melodia lui Wagner s-a putut spune că este *infinită*, la fel de bine se poate spune același lucru și despre modulațiile lui Reger. A scris și un tratat despre modulație — *Modulationslehre*. Modulația aceasta neîncetată, instabilitatea armonică ce o regăsim permanent în muzica lui, aduce o oarecare neliniște, o fervoare, o stare de continuă frămîntare lăuntrică ce îi caracterizează opera.

Se pot distinge *trei* perioade în creația sa : prima, în care își caută formele personale de expresie, cuprinde operele pînă la opus 41. Cea de a doua, denumită perioada „sălbaticului Reger", duce pînă la exacerbare elementele noi ale stilului său, disonanțe, polifonie foarte dezvoltată, ascetism armonic. Această perioadă de mijloc se întinde pînă la op. 91. Ultima reprezintă epoca de limpezire. Se pare că este următoare timpului pe care l-a petrecut la Meiningen, în calitate de dirijor al capelei princiare. Avea ocazia să dirijeze mult și atunci și-a putut da seama că notațiile extrem de minuțioase nu pot fi redate cu fidelitate de către executanți. Nu tot ce este scris sună la fel ca în intențiile compozitorului.

Liedul lui Reger — ne-a lăsat vreo 400 — este mai degrabă conservator și urmează linia trasată de Schubert în primele sale lucrări. Reger obișnuia să spună : „Admirabil ! Textul exprimă absolut totul. Ce aș mai putea eu să adaug în muzică ?". Concepția sa nu era de paralelism muzical la stihurile poetului ci de completare la unele versuri care nu epuizaseră un anumit sentiment.

Simfonismul lui Reger are un caracter aparte. Secolul XIX ne învățase cu monumente sonore de mare amploare. Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner, Richard Strauss pledau pentru un oarecare gigantism simfonic, un colorit orchestral cît mai strălucitor, programatism declarat sau implicit. Pentru Reger, timbrul orchestral își pierde totalmente importanța, scriitura sa polifonică nu exprimă o idee muzicală legată de un anumit timbru, de o anumită culoare. El nu este un colorist, ci un desenator. Dacă Ingres nu era un desenator prin excelență, romanticul Delacroix era un colorist. Simfonismul lui Reger purcede din muzica de cameră și nu este decît o muzică de cameră amplificată.

Stilul pe care îl adoptă pentru lucrările sale este un stil concertant, în sensul opunerii, a rivalității dintre instrumente, așa cum a fost realizat în concertele brandenburgice de Bach, ce trebuie privite ca sursă de inspirație regeriană. *Simfonietta* sa, cu toată modestia titlului, durează mai bine de $^3/_4$ de oră, este în realitate un gigantic concertino, scris în formă de sonată. Supernotația și polifonia hipertrofică conduc la mari greutăți de interpretare. Este imposibil de a realiza toate intențiile de supramuzicalitate la care a rîvnit compozitorul. Deși textul este excepțional de interesant pentru citit, din păcate realizarea lui sonoră întîmpină foarte mari dificultăți. *Hillevariationen* și *Mozartvariationen* aduc o ritmicitate neobișnuită, modulația infinită, orchestra concepută ca o orchestră concertantă, în care culoarea devine neinteresantă. Spre sfîrșitul creației, cînd așa cum spuneam, ajunge la cel de-al treilea stil, toate lucrările se limpezesc, capătă transparență. Reger nu avea afinități cu marele stil orchestral. În variațiile pe o temă de Mozart, reușește totuși o sinteză între stilul concertant și cel de mare simfonist.

După anul 1840, după Schumann, producția pentru pian a compozitorilor a fost aproape inexistentă pînă la Brahms. La sfîrșitul secolului, Reger continuă tradiția marilor compozitori pentru pian. Primele sale compoziții continuă pe de o parte tradiția miniaturii pianistice, invenție netăgăduită a romanticilor din Germania, pe de altă parte poartă pecetea unor influențe : Grieg, Chopin și mai ales Brahms. Întrebuințează și procedee instrumentale lisztiene, deși caracterul propriu este întotdeauna lesne de recunoscut. Duce variațiunile pentru pian, admirabile monumente sonore, pe calea variațiunii așa numite *expresive*, care se depărtează foarte mult de temă făcînd-o cîteodată de nerecunoscut. Se poate afirma despre variațiunile de Reger că încheie un anumit ciclu și anume : *Goldberg Variationen* de Bach, *Variațiunile Diabelli* de Beethoven, *Variațiunile* de Brahms pe o temă de Händel și acelea pe o temă de Paganini și în sfîrșit *Variațiunile* de Reger *pe o temă de Telemann*. Mai ales fugile tratate liber cu care culminează ciclurile de variațiuni de Reger reprezintă momente unice în arta pianistică, de o monumentalitate rar întîlnită în pianistica modernă. Georgii spune despre fuga cu care se încheie variațiunile Telemann (op. 134) că „din

punct de vedere pianistic este cea mai uluitoare fugă ce s-a scris vreodată".

Reger, care concerta deseori, dădea exemplul cel mai fidel a ceea ce trebuie să fie arta instrumentală a pianului. De la cele mai subtile pianissime, la cele mai ample sonorități, care însă niciodată nu erau aspre. Este cert că stilul organistic a influențat enorm jocul său instrumental.

Reger, deși și astăzi e considerat un compozitor „modern", a fost un înverșunat apărător al conceptului tonal. A crezut că prin *modulația infinită*, așa cum a denumit instabilitatea sa tonală, va scăpa tonalitatea din impasul în care se afla. „Cei mai mulți compozitori tineri — spunea el — cred că a compune „modern" înseamnă a îngrămădi cît mai multe disonanțe într-o măsură. E fals. O disonanță are sens numai atunci cînd e urmată de o consonanță. Se pot scrie cele mai de necrezut disonanțe, cu condiția să poată fi rezolvate". E adevărat că era un adversar al regulilor vechi de cadențe armonice, pe care le ocolea cu regularitate, este adevărat că în opera sa găsim un cromatism evident, dar acesta e legat de instabilitatea armonică, este un cromatism aspru, niciodată dulceag, nu are nimic comun cu cromatica lui Chopin sau Liszt.

Omul Reger se reflectă în opera sa prin trei elemente : elementul de energie, de încăpățînare, de dîrzenie ; acela de umor, elementul burlesc ; elementul de lirism confesiv. Primul dintre cele trei elemente, acela de energie, este nativ, dar și al omului ce a avut de luptat pentru a-și impune opera. Reger a avut mulți adversari, mai are încă, opera sa a fost destul de greu de înțeles. Cel de umor era specific german, era umorul sănătos al bavarezului mulțumit. Înclinația sa spre glumă e binecunoscută. Scherzo-urile, Humorescele, sînt pătrunse de un nestăvilit umor. În *Bacanala* transpare bucuria de a trăi. Nu a scris opere, dar a spus o dată : „Dați-mi un text plin de umor și voi scrie și o operă". Există desigur și un oarecare subiectivism în opera sa, dar acesta are mai degrabă un aspect meditativ decît confesiv, o culoare pesimistă, tragică, tradusă prin modulații adecvate, cu multe cromatisme. Există o mare deosebire de confesiunile lirice ale romanticilor. Reger nu e sentimental.

A trimis o dată profesorului Lindner, care va fi și biograful său, o vedere din Bavaria : stînci abrupte și un lac liniștit. „Iată așa e și muzica mea", a scris Reger pe verso. Dorea să pună în evidență contrastele din muzica sa, asprimile ce străjuiau liniștea pe care o are orice artă clasică.

Desigur, Reger, este un protestatar. Muzica sa, lipsită de gesturi retorice, de orice dulcegării, departe de subiectivismul exacerbat al romanticilor, departe de conceptul coloristic, acordînd desenului o importanță mai mare decît culorii, cultivînd o polifonie ce dezvoltă și duce mai departe polifonia celor vechi, rezemată pe un diatonism aspru și pe un cromatism ascetic, nu are decît foarte puține elemente comune cu mișcarea romantică și cu cei ce au dus mai departe romantismul. Reger și-a cucerit un loc aparte în istoria muzicii, mai ales prin instabilitatea tonală, prin ceea ce am denumit *modulația infinită*, care face limbajul său foarte ușor de recunoscut. Dacă prin mijloacele de expresie îl cultivă pe Brahms, cu care se aseamănă mai ales în lucrările pentru pian, clasicismul său este un neoclasicism, deoarece se ridică pe treptele unei muzici contemporane, integrînd în muzica sa cuceririle pe care le făcuse muzica la sfîrșitul secolului trecut.

Reger a murit cu regretul că nu s-a realizat ca simfonist, așa cum fuseseră Brahms, Bruckner, Mahler, Ceaikovski. Ar fi dorit, dacă moartea i-ar fi dat răgaz, în afară de o mare simfonie, să lase celor ce vor urma un requiem, o misă, opere ce ar fi putut constitui testamentul unui simfonist. Nu a rămas decît un fragment de simfonie, frumos caligrafiat, cuprinzînd 36 pagini, cu cele mai îngrijite nuanțe. Poartă următoarea mențiune : „Începutul unei simfonii nefericite de Max Reger. München, 26 mai 1903".

Cele mai multe detalii despre Reger am putut culege de la maestra mea, Constanța Erbiceanu, de la a cărei moarte au trecut mai bine de 10 ani. Profesoară a strălucitului Valentin Gheorghiu și a unei întregi pleiade de pianiști și pedagogi, Constanța Erbiceanu a trăit înainte de a se stabili, ultimii ani ai vieții, în țară, aproape 30 de ani în străinătate. A fost eleva Conservatorului din Leipzig, unde a absolvit odată și cu aceeași strălucire cu Wilhelm Backhaus. A fost singura solistă română care a cîntat cu Filarmonica din Berlin. În program inclusese și *Concertul* de Moszkowski în re, pe care compozitorul i-l dedicase. De la Constanța Erbiceanu am cules o seamă de prețioase informații despre Reger, pe care îl descoperise singură, în căutările sale prin librării, fiind întotdeauna interesată de ceea ce e nou în muzică. Viața trepidantă de la Berlin din primii ani ai secolului nostru îl adusese pe Reger în actualitate. Berlinul trăia cu frenezie mișcările oarecum antagoniste în care se dezvolta muzica : postromantici, preclasici, atonali, tradiționaliști, pe planul compoziției : pe de altă parte, Musoni, Reger, d'Albert, pe cel pianistic. La un concert dat de *Elitekonzerte* din Berlin la care fusese admisă la repetiții, a trăit următoarea scenă : „Program Reger—Busoni. Fiecare își dirija o compoziție. În plus, Busoni, sub bagheta lui Reger, trebuia să interpreteze *Concertul* nr. 2 de Brahms. Cu înfrigurare așteptam concertul de Brahms. După primele pagini, Reger lasă bagheta, se dă jos de la pupitru și spune : „So verstehe ich nicht Brahms" (nu îl înțeleg în acest fel pe Brahms). Gata. Ah ! La concert un alt dirijor l-a înlocuit pe Reger și cred că lumea nu a știut nimic. Busoni, marele adorat la Berlin, *Liszt-spieler* prin excelență nu avea nici o contingență cu romanticii germani Schumann și Brahms".

Este explicabilă atitudinea lui Reger, dacă vom da cîteva indicații despre jocul pianistic cultivat de către cei doi mari artiști". Jocul lui d'Albert este întunecat, negru, al lui Busoni blond. De fapt, jocul lui d'Albert nu are decît două nuanțe, în alb și negru, contururile foarte marcate, joc eminamente masculin. Jocul lui Busoni aduce liniște. Mecanismul este tot ce poate să existe mai frumos în acest domeniu. Mai ales în *piano* realizează minuni. Reger avea alte dimensiuni. Utiliza cele mai vătuite și

subtile *pianissime* dar și cele mai „organistice" nuanțe în *forte*. Dacă la Busoni, în jocul său „Blond" nu găsim prea multe *legato*, Reger, care cultiva pianistica brahmsiană, cînta, din degete cel mai perfect *legato*, chiar (și mai ales) în notele duble. Nu știm care din aspectele artei lui Reger a atras-o pe Constanța Erbiceanu. „Există atît viitor și sănătate în muzica lui Reger — scrie Constanța Erbiceanu. În el se reflectă astăzi, aspectul intelectual și artistic al Germaniei. La el „modul minor" și „disonanțele" au un efect admirabil. Iar în lieduri atinge dimensiuni necunoscute".

În peregrinările sale, în preajma anului 1910, artista noastră studia la Paris cu Moszkowski, renumit interpret chopinian. „Vous êtes venue à Paris en apôtre de Reger", îi spusese compozitorul polonez compatrioatei noastre. Într-adevăr, atît entuziasm manifesta Constanța Erbiceanu pentru Reger, încît în mediul parizian, unde numele lui Reger era necunoscut, o asemenea manifestare de entuziasm, nestăvilit apărea ca o atitudine bizară. Nu nutrea decît visul să îl vadă pe Reger, să îi cînte, să îl înțeleagă și mai bine. S-a decis să se ducă la Meiningen. A cerut în scris o oră. Reger era obișnuit cu admiratori care îl cam plictiseau. Regimul său de muncă acerbă nu îi îngăduia să piardă timpul cu vizitele celor pe care nu-i poftise. Meiningen trăia prin el, concerte erau foarte numeroase, Reger era dirijorul orchestrei principale, scria enorm, simțea că mai are foarte puțin de trăit. Totuși, a dat o oră compatrioatei noastre, care s-a prezentat cu sfială acasă la acel uriaș. „Der Bayerries" (uriașul bavarez, cum i se spunea). Întrebînd-o ce dorește să cînte, în camera imensă de lucru, în care străjuiau două piane *Ibach*, s-a dus el la pian și i-a cîntat ceea ce anunțase vizitatoarea. După ce a închis pianul a spus simplu „So spiele ich" (așa cînt eu), știind că orice „vizitator" nu va mai avea curajul să îi cînte. Dar se înșelase. Făcuse unele mici greșeli, iar Constanța Erbiceanu s-a așezat în liniște la celălalt pian și a interpretat, chiar după acel „so spiele ich", admirabil, piesele cu care venise pregătită. Reger a rămas consternat. Așa s-a înfiripat o admirație și o prietenie reciprocă. Constanța Erbiceanu a devenit o renumită *Regerspielerin*, care a cutreerat Germania cu concerte, avînd în program muzica „uriașului", nu numai lucrări pentru pian, dar mai ales muzică de cameră, asociindu-și pe violonistul Alexander Schmuller și pe violoncelistul Joseph Malkin, cu care cînta fie sonate fie în formație trio. „Eu l-am înțeles atunci cînd puțini germani îl înțelegeau. Dar am învățat din aceasta mult: orice creator voiește să-și audă opera așa cum a simțit-o el însuși".

Despre un concert dat la Berlin în anul 1912, *Berliner Börsenkurier* din 19 ianuarie scria: „Are mult de la Reger în jocul său pianistic și în sensibilitatea sa, mai ales moliciunea tușeului și posibilitatea de a integra în jocul de ansamblu al muzicii de cameră spiritul muzicii de Reger i-a împregnat întreaga personalitate".

În preajma primului război mondial, la 27 și 30 aprilie 1914, în formația susamintită, dă la Paris două seri de muzică de cameră consacrate lui Reger, necunoscut la Paris. În *Pariserzeitung* care apărea în capitala Franței, se spunea că „este rușinos că o străină, pianista română C.E. a trebuit să fie aceea care să facă propagandă muzicii acestui maestru german aproape necunoscut în Franța. *Le journal musical, Le monde musical, Excelsior, La comédie musicale, Le Guide musical*, ca și alte publicații de specialitate, au adus elogii neprecupețitei propagatoare române, neostenite a muzicii lui Reger, deși criticile, în ce privește lucrările interpretate, vădeau o oarecare nedumerire și în orice caz o lipsă de înțelegere, în raport cu compozitorul. „A existat un adevărat curaj din partea domnișoarei Erbiceanu să ne dea în săptămîna aceasta două programe de muzică de cameră, consacrate în întregime lui Max Reger". Semna Chantavoine, care era împotriva unui anumit „protecționism" muzical francez, care tinde la izolare a unor curente sau școli, crezînd că în acest fel se poate crea o atmosferă de ostilitate față de Reger, care este un foarte mare compozitor.

După concertele de la Paris, Reger îi scria Constanței Erbiceanu: „Mă bucur foarte mult pentru dumneata, tot atît de mult ca și pentru mine, că cele două concerte au avut succes. Sper să am în curînd ocazia să mulțumesc personal". În vara aceluiași an a izbucnit războiul. Pianista a rămas în corespondență susținută cu compozitorul, care îi atrăgea atenția asupra tuturor operelor ce îi apăreau. Ultima scrisoare e datată 12 ianuarie 1916. „Să sperăm că în 1916 vom avea pace". A murit în același an, într-o cameră de hotel la Leipzig.

La scurt timp după moartea compozitorului, soția lui Max Reger îi scrie Constanței Erbiceanu din Stuttgart, mulțumindu-i pentru toate strădaniile și entuziasmul cu care știuse să răspîndească operele marelui compozitor german. La înființarea, în anul 1947, a Asociației Reger *(Regergesellschaft)*, a fost cooptată ca membră. Îmi amintesc cu cîtă bucurie vorbea maestra noastră de această distincție deosebită, cu care fusese cinstit un maestru strălucit al muzicii noastre Mihail Jora, care lucrase la Leipzig sub îndrumarea lui Reger. Astăzi, dacă am cerceta influențele suferite de muzica lui Mihail Jora, avem perspectiva necesară să discernem, în diatonica aspră a meșterului român, unele ecouri din ascetismul și asprimile regeriene, unele nonconformisme la romantismul tîrziu ce plutea în aerul muzicii pe la începutul veacului nostru și care nu au pătruns în creația compozitorului român. Constanța Erbiceanu îl prețuia ca interpretă de o exigență neasemuită și nu o dată spusese elevilor ce înseamnă pentru un compozitor satisfacția de a-și auzi opera așa cum o concepuse, nu aproximativ, ci exact. De aceea Reger venea cu o minuțiozitate de notații care de multe ori cerea eforturi interpretative neobișnuite. „Ce nu aș fi făcut pentru acest gigant, ca geniu și înfățișare... dar a venit războiul din 1914... În artă, pentru a înțelege cu adevărat un autor, nu ajunge să-l cunoaștem *à fond*, trebuie să-l și *iubim* pentru a ne putea însuși *Stimmung-ul* în care s-a manifestat".

Un secol de la naşterea lui Caruso

Caruso şi-a înscris un nume glorios în istoria muzicii, drept unul dintre cei mai mari cîntăreţi ai tuturor timpurilor. Vocea sa minunată s-a făcut remarcată încă de pe cînd era copil. Dar, voinic pentru vîrsta sa, a trebuit să muncească de timpuriu spre a-şi ajuta familia care număra nu mai puţin de 21 copii... Era cel mai tînăr muncitor din întreprindere. Enrico nu se gîndea însă decît la muzică, încurajat de mama sa, Anna Caruso. Despre această admirabilă femeie, cîntăreţul avea să scrie mai tîrziu: „Mama mergea desculţă, refuza să-şi cumpere încălţăminte, pentru ca să pot învăţa să cînt".

Pe rînd, corist la o biserică, apoi angajat într-o staţiune balneară, Caruso şi-a început cariera într-o mică trupă de operă care făcea turnee. După studii cu Guglielmo Vergine şi Vincenzo Lombardi, debutul în 1894, la Teatro Nuovo din Napole, în *l'Amico Francesco* de Morelli i-a favorizat angajamente în toată Italia.

Caruso şi-a perfecţionat el însuşi cîntul. În scopul de a obţine cea mai mare rezonanţă a vocii cînta decontractat, în contrast cu alţii care cîntau pasajele dificile cu o mare tensiune a muşchilor.

În ciuda unor adversităţi şi invidii inerente el şi-a urmărit drumul neşovăielnic, creînd rolul lui Loris din *Fedora* de Giordano, apoi al lui Rudolf din *Boema*, în 1891, la Scala. Faima sa i-a fost asigurată prin apariţia în 1902, alături de vestita cîntăreaţă Melba, în *Boema*, la opera din Monte-Carlo, apoi la Covent-Garden, în Ducele de Mantova *(Rigoletto)*. Între 1903—1920 a cîntat de peste 600 ori, la Metropolitan-Opera (New York) în aproape 40 roluri lirice, cucerindu-şi o celebritate nediscutată.

Caruso poseda cea mai frumoasă voce cunoscută vreodată. Aceasta era dulce, somptuoasă şi caldă, extrem de plăcută, cu un ambitus larg, putînd coborî cu uşurinţă şi în registrul grav. Se citează, în această privinţă o întîmplare ce iese cu totul din comun: Metropolitan Opera Company obişnuia să viziteze Philadelphia. Într-unul din aceste turnee cînd reprezenta *Boema*, faimosul bas Segurola răcise. El îşi pierduse complet vocea tocmai cînd în ultimul act trebuia să cînte cunoscuta arie a vechiului palton (Vecchio zimarra). „Nu te negăji — i-a spus atunci Caruso — stai liniştit şi mişcă doar buzele; aria o voi cînta eu..."; şi întorcîndu-se cu spatele la spectatori a cîntat aria basului atît de bine încît nimeni nu s-a îndoit că o cîntase însuşi Segurola...

Caruso nu a fost numai un mare cîntăreţ dar şi un mare actor. Cînd studia un rol important, rămînea adesea în ziua ce preceda prezentarea, în pat, gîndindu-l. Se da jos apoi şi încerca anumite atitudini care să fie potrivite cu caracterul personajului pe care îl contura cît mai veridic. Era şi un caricaturist de mare talent.

Moartea sa cu totul prematură, în plină glorie, la 48 de ani, a survenit în urma unei pneumonii.

De la Caruso au rămas peste 150 înregistrări: muzică de operă şi canzonete napolitane care sînt o mărturie perenă a neasemuitelor sale însuşiri vocale.

Dintre biografiile sale sînt de citat: *Enrico Caruso, viaţa şi moartea sa,* de Dorothy Caruso (1946) şi *Caruso* de T.R. Ybarra (1953).

Un film despre viaţa lui Caruso a fost realizat cu Mario Lanza, în 1950. Cîntăreţul publicase, la rîndul său, încă din 1906 *Cartea lui Caruso* cu caricaturi personale şi *Cum să cînţi* (1914), o profesiune de credinţă a artei sale.

J.-V. P.

VIAŢA MUZICALĂ

Simfonia concertantă de Ludovic Feldman la O. R. T. F.

Lucrare scrisă pentru o formaţie camerală de coarde (la care compozitorul a adăugat, pe alocuri, o seamă de instrumente de culoare şi percutante ca pian, xilofon, clopoţei, celestă, marimbafon, timpane, tamburină, tobă ş.a., în scopul unei mai eficiente sublinieri a anumitor motive şi pasaje) *Simfonia concertantă* a fost apreciată de dirijorul André Girard în anul 1971, cînd a condus un concert simfonic la Filarmonica „George Enescu". Consecvent, André Girard, care este şeful Orchestrei de cameră a Radioteleviziunii franceze, a programat-o, într-unul din concertele publice pe care le-a dirijat la începutul anului acesta, la Paris.

Pregătită prin repetiţii minuţioase pe care o asemenea lucrare (destul de dificilă ca execuţie) le cerea, ea a fost prezentată într-un concert public la O.R.T.F. alături de alte lucrări ale unor compozitori ca Charles Henri Blainville *(Simfonia a II-a pentru orchestră de coarde)*, Paul Arma *(Cinci Transparenţe)*, Michel Corrette *(Concertul no. 3, pentru musettă şi orchestră)* şi Maurice Thiriet *(Şase poeme lirice, pentru soprană şi orchestră, pe muzică veche japoneză)*. Lucrarea compozitorului Feldman s-a bucurat de un succes deosebit, autorul fiind rechemat în repetate rînduri şi felicitat atît de dirijor cît şi — în pauză — de reputaţii compozitori André Jolivet, Henri Dutilleux, Marcel Mihalovici, care au asistat la concert.

Într-o scrisoare adresată către dr. Vasile Tomescu, Marcel Mihalovici face aprecieri elogioase despre lucrare, scriind, între altele: „*Simfonia* sa *concertantă* a obţinut un mare succes. Este admirabil gîndită şi realizată. Eram mîndru, ca român, de acest succes care se răsfrînge asupra întregii scoli româneşti". Ne împlinim o datorie plăcută consemnînd aceste aprecieri.

J.-V. P.

INTERVIU

De vorbă cu André Girard

Elev al lui Clarles Münch și Roger Desormière, André Girard a debutat ca violonist. După absolvirea clasei de dirijat cu premiul I, a continuat să lucreze ca solist dar și ca dirijor la Societatea de Concerte a Conservatorului din Paris.

Între 1945—1950, cu orchestra de cameră pe care a fondat-o și care i-a purtat numele, a prezentat mai ales lucrări moderne în primă audiție (aproximativ 200). „Sînt — mi-a spus André Girard — împreună cu Brück, poate cel mai bogat dirijor în ce privește numărul de lucrări în primă audiție".

Care din aceste lucrări v-a dat o satisfacție deosebită și a reușit să se afirme în mod constant în repertoriul internațional ?

Trois petites liturgies de Messiaen, *Soleil des eaux* de Boulez, nenumărate lucrări ale lui Ohana, Dutilleux și alții.

Am prezentat o lucrare a lui J. P. Holstein. În urma concertului a obținut o bursă pentru vocație, care i-a permis să-și aprofundeze studiul. Actualmente este unul din compozitorii tineri foarte talentați și inteligenți și directorul unui conservator de muzică din preajma Parisului.

Aș dori să citez o femeie compozitor, pe compatrioata mea Betsy Jolas, care scrie o muzică foarte avansată, folosind mijloacele cele mai noi și dovedind o cultură muzicală extrem de solidă. Una din lucrările ei din 1968, numită *Quatres Plages*, este destinată unei orchestre de 24 corzi. Interesant de observat este amplasarea acestora : 6 viori în fundul scenei, 4 de fiecare latură, la mijloc un cvartet (2 alto și 2 violoncele) și de fiecare parte a dirijorului, în avanscenă, două trio-uri (alto, violoncel și contrabas). Lucrarea izbucnește literalmente în spațiu și s-a bucurat de mult succes.

L-ați cunoscut bine pe Münch. Care credeți că este motivul ce l-a determinat să acorde atîtea concerte muzicii lui Roussel ?

Pot spune că Münch a făcut extrem de mult pentru Roussel. A apreciat orchestrația lui clară, sinceră și bine construită. Cred că i-a dirijat toate lucrările. Muzica lui e o adevărată muzică franceză, o muzică directă care nu impune probleme metafizice speciale. Baletul său ilustrează perfect tema și cînd a făcut apel la dansuri foarte vechi le-a adaptat contemporaneității. Roussel, continuator al școlii muzicale franceze, nu e un novator, dar e însăși sănătatea și claritatea în expresie.

Dispuneți de suficient timp pentru colaborări în afara programului O.R.T.F.-ului ?

În viața mea am călătorit extrem de mult și nu m-aș putea împăca dacă activitatea mea nu ar fi multiplă. Am voiajat cu „Les Balets des Champs Elysée", „Marquis de Cuevas", am fost în Maroc ca dirijor al Radioorchestrei marocane, la teatrul din Bordeaux am stat 2 ani, apoi am fost atașat la Compania J. L. Barrault, ca dirijor muzical la Théâtre de France. Cînd Pierre Capedeville (director muzical al O.R.T.F.) m-a chemat ca dirijor permanent al orchestrei de cameră, noul meu post nu m-a împiedicat să-mi continui colaborarea la Concerts Lamoureux, iar plecări în străinătate, ca să vorbesc numai de 1971, am făcut în Irlanda, Belgia, Bulgaria și România.

Ce cunoașteți despre școala muzicală românească ?

Am dirijat lucrări ale lui Anatol Vieru pe care l-am cunoscut, ale lui Paul Constantinescu și Ludovic Feldman. Mihalovici îmi e prieten. Pot spune că vizita mea în România a fost o vizită amicală iar profesional sînt foarte mulțumit de felul cum am lucrat cu orchestra Filarmonicii «George Enescu». M-a impresionat disciplina și felul în care au acceptat critica mea cei cărora eram nevoit să le-o adresez. Aceasta dovedește conștiință profesională și ea trece înaintea amorului propriu.

Aveți lucrări preferate ? Programul prezentat în România a fost alcătuit la sugestia Dvs. ?

Am prezentat mai mult variante de program și cel care a rămas definitiv este un concentrat al acestora. Deși în ultima instanță Rahmaninov a fost schimbat în Haydn și am primit alt solist decît fusesem anunțat, am fost foarte mulțumit. În programele mele obișnuiesc întotdeauna să am în egală măsură muzică tradițională și contemporană iar aceasta din urmă, dacă se poate, în primă audiție. Caut noul și încerc să-l fac cunoscut. Azi e tot mai greu de alcătuit un program. Trebuie să vă spun că în Franța aproape nu se mai cîntă Franck, Saint-Saëns abia mai are loc pe afișe și nici chiar Honegger nu răzbește prea ușor. Deși nu e vorba de o decadență sau de o moarte prematură a unor creații renumite, se practică o tot mai aprigă triere a compozitorilor. Deși publicul cel tînăr preferă sălile de concert unde zgomotul e în toi, unde se poate vorbi în timp ce orchestra își execută programul, unde se poate sta pînă în zori, muzica de avangardă din sălile tradiționale are și ea publicul ei tînăr dacă nu numai ca vîrstă, dar în orice caz sufletește. Totuși ea nu a fost totdeauna bine primită și nici înțeleasă. Muzica nouă e greu de executat, ea e extrem de elaborată. Desigur că noi, dirijorii și orchestranții, care „tocăm" literalmente o bucată de zeci de ori, ajungem să-i cunoaștem subtilitățile, să-i înțelegem dedesubturile și să fuzionăm cu ea. Primind-o pe etape, nu avem același punct de vedere cu publicul căruia îi este prezentată deodată, fără nici o pregătire. Ea nu se adresează simțurilor, sensibilității și nu poate fi acceptată direct ca cea romantică. Ca orice produs strict cerebral, ea trebuie să fie înțeleasă logic. Cînd aceasta nu se întîmplă, e rău judecată. De aceea ea are nevoie de mijloacele de difuzare masive de care dispun posturile de radio pe undele cărora ea poate fi repetată în mai multe emisiuni

și i se dă posibilitatea să fie asimilată. Totodată, aceste posturi dispun de oameni competenți să o prezinte publicului profan care nu poate singur deosebi muzica bună de produsul nenumăraților fumiști.

Vă rog să-mi vorbiți despre ceea ce vă pasionează mai mult în domeniul muzicii de avangardă.

Să nu se creadă că am o slăbiciune pentru inovații. Dutilleux nu s-a lăsat cuprins de tehnica nouă de a compune, el folosește o scriere tradițională creînd o muzică cît se poate de nouă în maniera sa de a o compune. Principala caracteristică a muzicii de avangardă, este să fie riguros apatridă. Fie că e vorba de Stockhausen, Nono sau alții, muzica lor este lipsită de personalitate etnică, ea este întocmai unei formule algebrice — e universală — este muzica spre care tindem, rezultatul unui creier universal. Muzica cerebrală a abolit sentimentul, în orice caz dragostea și ura, lăsînd loc doar spaimelor, mirării, teroarei ; ea nu mai e decît un joc al spiritului și al logicii. Dar pentru a scrie bine o astfel de muzică trebuie să stăpînești perfect toată tehnica muzicii tradiționale, trebuie să știi să te servești de materialul muzical. Singura alergie pe care o am împotriva muzicii noi este împotriva aceleia scrise de mașini, nu pot crede în ea : este un joc de construcție și deși bazată pe calcule, o consider ca un rezultat al hazardului. Cu toate acestea am fost primul care să dirijez un astfel de concert în sala Gaveau ; datele muzicale au fost compuse de Pierre Barbaud, patronul muzicii compuse electronic. Poate că de atunci s-au făcut progrese în metodele de triere a partiturilor la ieșirea lor din mașini, dar consider tentativa ca neinteresantă muzical.

Ce reproșez școlii contemporane foarte avansate ? Ei bine, practica unui fel de ostracizare față de tot ce nu e ea. Acest baraj față de evantaiul muzical din tezaurul mondial îmi este dezagreabil, nu-l aprob și nu-l înțeleg.

Cum vedeți lumea muzicală de mîine cu tot ceea ce implică acest viitor ?

Deocamdată compozitorii se află într-un impas. Tot ceea ce s-a putut exploata în domeniul efectelor sonore, s-a făcut. De exemplu Ohana, mereu în căutarea unor timbruri noi se servește de intervale de $^1/_4$ și $^1/_3$ de ton și a scris o adevărată capodoperă.

De la muzica veche și pînă la cea mai îndrăzneață arhitectură sonoră de azi (nu spun neapărat muzicală) s-a făcut apel la tot ceea ce imaginația a putut să dea. S-a trîntit capacul pianului, antebrațele au fost sprijinite pe claviatură, arcușurile au servit la lovit cutia viorii, nu de mult, am văzut un harpist care nu cînta cu degetele ci se folosea de 2 rigle de desen și cu palmele lovea corzile. Toate efectele sonore pe care instrumentele actuale sînt capabile să le dea, au fost epuizate oricît de avansată a devenit amalgamarea notelor. Cred că singura ieșire din impas este inventarea unor noi instrumente muzicale, electronice sau nu, cu efecte sonore deosebite, care ar putea constitui un punct de plecare spre o nouă eră muzicală.

Personal iubesc și-mi place muzica tradițională. Țin foarte mult ca oamenii din orchestra mea să știe s-o execute bine. Muzica veche în special este aceea care dă stil, care te învață să execuți cu acea eleganță caracteristică celui care posedă „le coup de l'archet" și fără de care nu poți fi un pion într-o orchestră nouă.

Care e menirea șefului de orchestră ? De ce ați optat pentru cariera aceasta ?

De ce ? Pentru că îmi dă posibilitatea să descopăr materiale neexploatate, îmi permite să fac cunoscute lucrări pe care lumea nu le știe, și să ridic compozitori tineri de valoare. Îmi place să muncesc împreună cu orchestra pe partiturile acestea atît de mult gîndite și să le smulg semnificația. Este poate mai greu, dar este interesant. Care a fost cea mai extraordinară descoperire a mea ? *Messiaen !* apoi Boulez, Xenakis.

Dar mai am un țel, pentru atingerea căruia am și făcut primul pas : inițierea unor concerte de muzică națională. Am și avut unul de muzică bulgară și am dorit ca următorul să fie compus numai din muzică de autori români. Cum am mai spus, o parte din program va fi compus din lucrări în primă audiție. Am și început cu L. Feldman în acest an. Dar mă adresez tuturor : aștept partiturile !

RODICA SAVOPOL

Witold Lutoslawski la Filarmonica „George Enescu"

Am așteptat cu mult interes concertul Filarmonicii, cînd reputatul compozitor polonez a dirijat trei lucrări importante ale sale.

Witold Lutoslawski este, indiscutabil, figura de prim plan a muzicii poloneze contemporane. A fost elevul lui Glazunov și al lui Maliczewski, care l-a avut ca profesor pe Rimski-Korsakov.

Este lung șirul premiilor cu care a fost distins acest eminent exponent al culturii muzicale poloneze. Ne vom mărgini a-l cita pe ultimul : „Premiul Maurice Ravel" decernat către finele anului trecut, la Paris.

I-am ascultat muzica și am avut o convorbire cu compozitorul.

În enciclopedii, în programe, se arată că Lutoslawski a cultivat în creația sa folclorul. Acest lucru nu a fost însă recunoscut de compozitor. Dar a știut să valorifice, între altele, învățătura bartokiană, în memoria căruia a și compus, de altfel, *Muzica funebră* cunoscută, mai de mult, și prezentată de data aceasta de compozitor.

Lucrarea, scrisă exclusiv pentru coarde, e constituită mai întîi dintr-un *Prolog*. La început două violoncele dialoghează în canon o temă încărcată de tensiune. Apoi sînt folosite în desfășurarea mișcării pînă la 16 și 18 voci, fiecare grupă de coarde fiind divizată. Totalul cromatic se afirmă din plin. După

un crescendo de mare forță, totul descreşte progresiv, se stinge...

În partea succedentă, *Metamorfoze*, fluxul melodic se mută, pe primul plan situîndu-se viorile. Acum apar culori interesante. Contrabaşii în pizzicato creează atmosferă. Valorile ritmice sînt diversificate cu efecte deosebit de expresive. Tensiunea atinge culminaţia maximă în *Apogeu* căruia i-a urmat *Epilogul*. Este relevabil acel unison pe toată orchestra al cărui tragism sugerează, credem, foarte bine, însăşi existenţa dramatică din ultima perioadă de viaţă a compozitorului — totul stingîndu-se într-un *pianissimo* al violoncelului solo...

Am urmărit şi *Simfonia I-a*, scrisă aproximativ în aceeaşi perioadă (1947). Alcătuită din patru părţi, lucrarea a reprezentat — cu un sfert de veac în urmă — îndrăzneli sub raportul organizării materialului muzical, al complexului armonic, fapt care i-a determinat pe unii clasicizanţi să o socotească... formalistă. Realitatea e că Lutoslawski este adeptul totalului cromatic şi, în altă ordine, al aleatorismului, dar un aleatorism controlat. De altfel într-o aceeaşi lucrare — aşa cum ne-a afirmat compozitorul însuşi, dîndu-ne ca exemplu 7 *Preludii şi o Fugă* — există secţii aleatorice, cu libertăţi „controlate", acordate interpreţilor iar alte secţii sînt normale.

Simfonia I-a debutează în chip fulgurant, cu o năpraznică lovitură la talgere. Această primă parte vădeşte o muzică foarte dinamică ; toată orchestra este activă. Apoi complexul sonor se rarefiază ; flautului şi trompetei li se încredinţează desenuri melodice de puternic relief. Totul se mişcă în valori mici. După un moment de acalmie, mişcarea se încheie brusc. Partea a doua este deschisă de cîntul lent, ca o îngînare molcomă, al violoncelelor. El pregăteşte intrarea cornului cu melopeea sa nostalgică. Sonorităţile se amplifică dar trebuie să spunem că nimic nu violentează urechea. Figuraţii originale de un deosebit efect apar la suflători şi viori pe care oboiul brodează o mică melodie fantezistă. Orchestraţia devine tot mai transparentă iar concert-maestrul atacă un scurt cînt liric. Întreaga orchestră se afirmă într-un cînt sacadat dominant care se mută însă în curînd, într-unul mai larg, al coardelor. Un motiv dramatic, obsedant şi trenant, la coarde şi alămuri, într-un *crescendo* se va stinge într-o armonie consonantă, simplă.

În partea a treia, compozitorul nu ezită să introducă un ritm de vals. Cîntul viorilor se situează apoi pe primul plan, atmosfera sonoră devine transparentă şi tuba conchide cu gravitate.

În final, ritmica originală, deosebit de variată, este, uneori, ca de marş, în *crescendo*. Caracteristica şi aici o formează valorile sonore mici, sacadate, pe întreaga orchestră.

Întreaga simfonie este expresia unui nesecat dinamism al unei energii voluntare şi ferme.

Dar interesul culminant al serii Lutoslawski l-am aflat în *Concertul pentru violoncel şi orchestră*, scris în 1970. Caracteristicile acestui concert ? O inspiraţie cu totul originală şi un ecletism (în sensul superior al cuvîntului) sub raportul celor mai variate mijloace de expresie (de la cele ale muzicii clasice la cea aleatorică) în măsură să tălmăcească ascuţita sensibilitate a autorului.

Concertul structurat în patru mişcări — *Introducere, Patru episoade, Cantilenă, Final* — se cîntă fără întrerupere. Violoncelul solist este aproape tot timpul prezent. El debutează descoperit, cu o trăsătură repetată identic de mai multe ori. Este o notă tensională, obsedantă prin chipul reiterat în care ea apare aidoma. De altfel această trăsătură obsesivă va reveni ulterior. Solistul este supus la adevărate tururi de forţă : glissandi în sus şi în jos, salturi intervalice de-a dreptul acrobatice, exigenţe de ordinul celerităţii extreme etc., — timp în care orchestra îi face un cortegiu de intervenţii fie la suflători ori alămuri, fie la coarde ori percuţie, cu efecte expresive de o varietate, şi noutate care ţin permanent trează atenţia ascultătorului. Lutoslawski reuşeşte să realizeze culori rezultate uneori din asociaţii timbrale, alteori la un singur instrument, cu totul sugestive, inedite, atrăgătoare. Pasta orchestrală apare uneori estompată, ca o rumoare discretă, continuă şi subadiacentă violoncelului solist. Alteori expansiunile la trompete de pildă, au dimpotrivă accente deosebit de stridente. Pe tînărul violoncelist austriac Heinrich Schiff (care nu are nici 20 de ani !) îl socotim unul dintre cei mai înzestraţi virtuozi contemporani, în acelaşi timp un interpret plin de simţire. El a cîntat, cu o neasemuită dezinvoltură, cele mai riscante pasaje de bravură. Elogiem în mod egal şi orchestra simfonică a Filarmonicii care a cîntat cu o rară rîvnă, avîntat şi cu multă atenţie, legitimate de valoarea (şi dificultatea) lucrărilor executate. Însuşi compozitorul ne-a împărtăşit impresiile sale cele mai bune despre orchestră. A fost o seară de mare şi inedită artă. Trebuie să mai spunem că prezenţa reputatului muzician polonez la pupitrul dirijoral a însemnat chezăşia bunei prezentări a muzicii. Publicul nostru i-a făcut o spontană şi entuziastă manifestare de simpatie, ovaţionîndu-l neobişnuit de călduros.

J.-V. PANDELESCU

Daniil Şafran

În lumea interpreţilor de reputaţie mondială consacrată din zilele noastre, violoncelistul Daniil Şafran ocupă o poziţie oarecum singulară. În timp ce, la majoritatea acestor mari artişti, performanţa instrumentală impecabilă şi puritatea sonorităţii sînt elemente de bază indiscutabile, pe fondul cărora se conturează particularităţile stilistice proprii fiecăruia dintre ei, la Şafran ele devin de importanţă secundară, chiar neglijabile, ţelul principal constituindu-l obţinerea acelei interpretări „pline de viaţă, de pasiune creatoare, de forţă de convingere", pe care i-o recomanda Enescu la întîlnirea lor din 1946.*). După cît se pare, Şafran a făcut din această indicaţie

*) A se vedea „Şafran şi Enescu" în revista MUZICA nr. 7/1972.

enesciană crezul său artistic fundamental. Preluată cu mai bine de un sfert de secol în urmă, cînd artistul sovietic se afla la începuturile carierei, ea l-a încurajat să adopte un stil caracterizat printr-o deplină naturaleţe expresivă, fără nici o constrîngere impusă de tradiţie sau de practică. Aşa l-am cunoscut pe Daniil Şafran cu prilejul diferitelor turnee întreprinse de-a lungul anilor în ţara noastră, aşa l-am reîntîlnit şi acum, în 1973, la cele două recitaluri susţinute în sala Ateneului. Poate că, de data aceasta, specificul stilului său a ieşit şi mai izbitor în evidenţă, deoarece prezentînd două programe de factură strict diferenţiată (unul, Schubert — Brahms, romantic „par excellence", celălalt concentrat în jurul unor suite pentru violoncel solo de Bach), Şafran a fost totuşi, în ambele, el însuşi, artistul care nu cunoaşte alt ideal decît acela al deplinei libertăţi creatoare. În felul acesta au fost parcurse, la primul recital — susţinut cu participarea pianistului Anton Ginsburg — cele două *Sonate pentru violoncel şi pian* de Brahms alături de un *Duo în La major op. 162* şi de *Sonata în la minor „Arpeggione"* de Schubert, primele mustind de focul pasiunii, celelalte străbătute de un abandon romantic nestăvilit. Cît despre *Suitele pentru violoncel solo* de Bach, ele au răsunat în stilul propriu al lui Şafran, departe de uscăciunea reconstituirii muzeistice, pline de viaţă şi de sinceritate. Au fost două seri care ne-au reconfirmat portretul atît de original al lui Daniil Şafran, artistul care continuă în zilele noastre tradiţia marilor interpreţi romantici, preocupaţi înainte de orice de spontaneitatea actului de re-creare a muzicii în contactul direct cu publicul.

Emil Simon

Iniţiativa Radioteleviziunii, de a-i încredinţa lui Emil Simon conducerea a două concerte săptămînale succesive — cu program diferit — ale Orchestrei simfonice, constituie o nouă dovadă a prestigiului cucerit de talentatul dirijor clujean în viaţa noastră muzicală. În plus, practica aceasta are şi avantajul de a permite instrumentiştilor să cunoască mai îndeaproape intenţiile şi stilul de lucru ale şefului de orchestră, ceea ce se răsfrînge în cele din urmă în chip pozitiv asupra nivelului de interpretare.

Nu ştim dacă ideea de a aşeza în fruntea celor două concerte cîte un titlu generic *(Lumea copiilor şi muzica, Două eroice)* aparţine redacţiei Radioteleviziunii sau dirijorului însuşi, dar ea constituie în orice caz dovada existenţei unei preocupări de a ieşi din şabloanele îndelung uzate ale programelor (piesă scurtă introductivă, lucrare concertantă, simfonie), ceea ce nu poate fi decît încurajat cu toată căldura. Condiţia reuşitei unor asemenea concerte este însă ca dirijorul să aibă o afinitate specială pentru tematica generală aleasă, pentru ca demonstraţia să devină într-adevăr convingătoare. Este ceea ce s-a întîmplat, la concertele de care ne ocupăm, mai mult în cazul celui de-al doilea, în timp ce la primul afinitatea aceasta a funcţionat doar parţial.

La drept vorbind, singura lucrare a programului *Lumea copiilor şi muzica* pe deplin satisfăcătoare din toate punctele de vedere (adică atît sub raportul creaţiei, cît şi sub acela al interpretării) a fost *Suita pentru cor de copii, suflători şi percuţie* de Liviu Glodeanu, căreia Emil Simon a ştiut să-i insufle prospeţimea juvenilă, unită cu sugestivitatea ritmică a jocurilor de copii de sorginte folclorică, ce fac farmecul acestei creaţii deosebit de inspirate. Totul a concurat aci la succesul obţinut: excelenta pregătire a Corului de copii al Radioteleviziunii (dirijor: Elena Vicică), execuţia precisă a mănunchiului de instrumentişti, orchestraţia transparentă, îmbinarea ingenioasă dintre coloritul orchestral strălucitor şi vocile pure ale copiilor (însoţite în final de bătăi ritmice din palme).

Ar fi fost de aşteptat ca basmul simfonic *Petrică şi lupul* de Prokofiev, lucrare beneficiind de asemenea de o orchestraţie deosebit de transparentă şi de o destinaţie similară la adresa copiilor, să se bucure de o interpretare de aceeaşi ţinută elevată. Din păcate, a existat însă aci un element extra-muzical (recitatorul), care n-a înţeles (sau n-a fost ajutat să înţeleagă) caracterul specific al acestui fermecător opus liric-umoristic-didactic. Recitatorul trebuie să fie aici — mai mult decît un actor care citeşte un text sau un pedagog care explică unele noţiuni noi — un adevărat „frate mai mare" al copiilor, capabil să le vorbească „în limba lor", uneori cu accente de candoare, alteori cu intonaţii comice, proaspete şi directe. În mod regretabil n-am găsit nimic din toate acestea la apreciatul interpret de teatru şi de film, Silviu Stănculescu, care s-a limitat să parcurgă frazele lui Prokofiev în mod uscat, „alb", pe alocuri chiar cu insuficientă claritate. Uscăciunea aceasta s-a transmis şi asupra interpretării orchestrale, care n-a avut bogăţia de colorit, incisivitatea şi mai ales nota de umor absolut necesare.

La *Colţul copiilor* de Debussy, defecţiunea este funciară, pornind de la însăşi ideea de a transpune geniala lucrare pianistică a lui „Claude de France" în limbajul orchestrei simfonice. Transcripţia aceasta, realizată de André Caplet — un contemporan şi prieten al lui Debussy — conferă suitei caracteristici noi, care o îndepărtează simţitor de original, pentru ca în piesa de deschidere *(Doctor Gradus ad Parnassum)* însăşi intenţiile lui Debussy, de a ironiza exerciţiile lui Clementi destinate micilor învăţăcei în ale tainelor pianului, să fie denaturate prin transpunerea migăloaselor studii pianistice pe plan orchestral. Drept urmare, nici interpretarea n-a avut parfumul debussyst atît de specific, pe care Emil Simon a ştiut să-l evoce cu alte prilejuri, cînd a inclus în program lucrări orchestrate de Debussy însuşi (ultima parte, *Cake-Walk-ul lui Golliwogg*, a fost realizată şi într-un tempo mult prea rapid).

Cea din urmă piesă a programului, ciclul de lieduri *Camera copiilor* de Musorgski, a suferit de pe urma unei defecţiuni similare: gingaşa creaţie musorgskiană, zugrăvind lumea copiilor „cu o graţie nemaiîntîlnită în lumea muzicii, cu toate capriciile şi zburdălniciile ei, cu un sentiment luminos şi cald, cu toată prospeţimea ei" (V. V. Stasov), a fost prezentată sub forma unei transcrieri orchestrale a lui Nicolae Beloiu, care a amplificat delicatul acompaniament pianistic original la nivelul unei ţesături

simfonice de mari proporţii. Raporturile au fost astfel inversate : în locul a şase lieduri concepute în mod firesc pentru punerea în valoare a calităţilor de sensibilitate ale solistei pe un fond pianistic, au rezultat şase piese simfonice compacte, în care vocea solistei abia mai poate fi percepută, devenind un element de plan secundar. Contradicţia cea mai flagrantă a prilejuit-o liedul *Călare pe băţ*, în care trompetele, trombonii, tuba şi percuţia completă au evocat mai degrabă o şarjă de cavalerie decît un copil călărind prin cameră pe un cal imaginar ! În aceste condiţii, soprana Eugenia Moldoveanu s-a străduit zadarnic să se facă auzită peste sonoritatea dezlănţuită a unei orchestre de aproape 100 de instrumentişti. Ceea ce ne-a parvenit totuşi, la rare intervale, a dat impresia că talentata solistă a Operei Române posedă însuşirile de rafinament şi de expresivitate cerute pentru interpretarea acestui ciclu. Poate că şi Emil Simon ar fi trebuit să încerce să tempereze — atît cît era posibil — uriaşul aparat orchestral, pentru a face perceptibilă vocea cîntăreţei.

Mult mai aproape de nivelul exigenţelor s-a aflat Emil Simon la cel de-al doilea concert, purtînd titlul *Două eroice*, deoarece alătura în acelaşi program Eroica enesciană (*Simfonia nr. 1 în Mi bemol major)* cu Eroica beethoveniană *(Simfonia nr. 3* în aceeaşi tonalitate, eroică prin excelenţă). În Enescu, la fel ca şi în Beethoven, Simon a impregnat un tempo rapid, fără să cadă însă niciodată într-o precipitare lipsită de logică. Totul a avut un simţ precis al înlănţuirilor, al progresiunii dialectice, elanurile au fost generoase, orchestra a sunat amplu, însufleţită de o flacără comunicativă. Au existat, ce e drept, unele mici imperfecţiuni de execuţie (impurităţi de atac la lemne, decalaje, atacuri brutale la timpani), mai ales în prima parte a Simfoniei de Beethoven, dar în ansamblu interpretarea a fost spectaculară, dinamică, adeseori exaltantă, orchestra evoluînd „cu toate pînzele sus", la nivelul celor mai bune realizări ale sale (excelent, soloul de oboi al lui Petre Bocotan în *Marşul funebru* din Beethoven).

Emil Simon s-a dovedit, aşadar, mai atras de entuziasmul intrepid al celor două Eroice, decît de climatul poetic, cînd liric, cînd jovial-spiritual, al muzicii inspirate din lumea copiilor, deşi nu este exclus ca lipsa sa de afinitate pentru acest din urmă domeniu să fie explicată prin alegerea nu tocmai fericită a unora din piesele programului respectiv. Viitorul ne va permite desigur să ne edificăm mai precis în această privinţă.

EDGAR ELIAN

Soliştii şi orchestra de cameră a Radioteleviziunii

Un uriaş volum de muncă, o încredere nestrămutată în putinţa de a învinge inerţii şi prejudecăţi l-au adus pe excelentul oboist Petre Bocotan în faţa orchestrei în calitate de dirijor. Debutul său avea loc cu ani în urmă, între timp a condus cu nerv şi competenţă orchestre din Braşov, Ploieşti, Satu Mare, Sibiu, Bacău etc. Cu toate aceste confirmări ale indiscutabilelor sale calităţi, organizatorii vieţii muzicale îl uită sistematic cînd alcătuiesc stagiunile de concerte. În această situaţie, tenacele elev al maestrului Iosif Conta a pornit la organizarea unei orchestre de cameră cu membri ai Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, formaţie pe care a prezentat-o publicului şi ascultătorilor posturilor de radio, în Studioul de pe strada Nuferilor.

Pentru viaţa muzicală a Bucureştiului, Orchestra de cameră a Radioteleviziunii are incontestabila calitate de a acoperi un spaţiu repertorial adesea, din motive obiective, eludat.

În concertul de debut, Petre Bocotan a optat pentru trei lucrări concertante (Haydn, Vivaldi, Mozart) şi două pentru orchestră (George Draga, interesantă varianta camerală a *Preludiului* şi Michael Haydn). Un program atractiv, dificil prin diversitate stilistică, capabil să pună la încercare potenţele tinerei formaţii.

Iancu Văduva — cu un ton catifelat, precizie maximă şi lejeritate uimitoare — a impresionat. Este tot ce poate fi mai departe de tarele atît de binecunoscute din intervenţiile de „surle şi trîmbiţe" ale trompetei.

Pentru Wolfgang Güttler, *Concertul pentru vioară* de Vivaldi (în transcripţia pentru *contrabas)* a fost un pretext pentru a bisa spumoasele *Variaţiuni pe o temă de Rossini* de Paganini, pagină în care excesivele dificultăţi îl stimulează la maximum.

Sensibilitate, discreţie, rafinament în emisia sunetului şi în frazare, sînt atu-urile clarinetistului de mare viitor Ştefan Corodi, calităţi remarcate şi în interpretarea *Cvintetului pentru clarinet şi coarde* de Mozart.

Trei solişti de valoare incontestabilă (din păcate rareori preferaţi în locul unor obscuri oaspeţi de peste hotare), un dirijor cu o gestică sigură, cu indiscutabil talent şi cultură muzicală, (dovedite şi în excelenta interpretare a *Divertismentului pentru orchestră de coarde în Re major* de Michael Haydn) au adus prin concertul lor inaugural un moment de indiscutabil farmec în stagiunea formaţiilor Radioteleviziunii.

MIHAI MOLDOVAN

Premiera operei „Albert Herring" de Benjamin Britten

Socotim prezentarea acestei opere comice engleze contemporane, pe scena Operei Române, ca un remarcabil act de cultură, o înnoire dorită, aşteptată, a tradiţionalului repertoriu, vechi de decenii. Opera în sine este, sub raportul libretului (o adaptare a lui Eric Crazier după nuvela lui Maupassant *Le rosier de M-me Husson),* o satirizare a moravurilor conformiste din epoca victoriană de la începutul veacului nostru — acţiunea fiind plasată într-un orăşel de provincie din East — Suffolk, de unde este originar, de altfel, compozitorul. Este vorba — pe scurt — de alegerea, conform unei vechi tradi-

ții, a „Reginei maiului", fata cea mai virtuoasă din partea locului. Dar cum aceasta nu există, comitetul hotărăște alegerea, în locul unei tinere, a unui... tînăr, pentru a servi astfel fetelor „o lecție". De aici o seamă de situații comice, de quiproquouri, de încurcături.

Este de relevat atît sub raportul interpretării vocale, cît și al celei orchestrale, numărul redus al participanților: zece personaje și o orchestră de cameră, compusă din 15 instrumentiști. Ne-a interesat, ca totdeauna, stilul muzical eclectic (în sensul cel mai bun al cuvîntului) pe care practicîndu-l cu talentul unui artist rafinat, Britten a ajuns să-l imprime întregii sale creații, de data aceasta cu o personalitate parcă și mai acuzată. Desigur, am găsit în muzica acestei opere o seamă de rezonanțe, de la Purcell, Verdi, Puccini și Mussorgsky, pînă la Debussy și Alban Berg. Dar totul apare atît de bine topit și de expresiv, realizat cu o rară fantezie încît sfîrșește prin a cuceri pe spectatorul chiar mai puțin avizat.

Britten a avut pretenția — care de altfel nu e nouă, fiind de regăsit și la alți compozitori ca Dargomîjski ori Mussorgski de pildă — de a comunica muzicii sale inflexiunile specifice limbii respective. Desigur, în cazul de față nu ne putem pronunța, căci opera a fost cîntată în românește. Ne vom pronunța însă asupra faptului că — exceptîndu-i pe cîntăreții Pompei Hărășteanu și Lucian Marinescu — rareori am putut desluși textul la ceilalți interpreți, deși ne-am aflat în primul rînd de fotolii...

Elvira Cîrje în Lady Billows a realizat un rol de compoziție dificil: autoritară, înțepată, plină de acrimonie. Menajera, Florence Pike a cîntat și jucat sugestiv (Monica Ranetescu), împreună cu grupul notabililor, Miss Wardsworh, directoarea școlii parohiale (Marina Mirea), Mr. Gedge, pastorul (Eduard Tumageanian) Mr Upfold, primarul (Marcel Angelescu) și superintendentul Rudd (Pompei Hărășteanu) care a apărut bine închegat. Sextetele au fost executate rotunjit, echilibrat, armonios. Cînd a avut roluri solistice, Eduard Tumageanian a cîntat cu evlavie, cucernic...

Foarte degajat scenic, cu vocea bine timbrată s-a afirmat tot timpul frivol, cum cerea rolul, Sid-măcelarul (Lucian Marinescu) iar în Nancy, volubila fiică a brutarului (Mihaela Mărăcineanu) a cîntat cu limpezime și căldură. Rolul titular, Albert Herring, a fost susținut de Ion Stoian, care a pus însă un accent mai puternic decît se cădea pe caracterul naiv, prostănac, al personajului. Mama sa, Mrs. Herring (Valeria Savu) a apărut integrată cu naturalețe în rol.

În general, opera este structurată pe recitative care nu putem ascunde că riscă de a deveni pe alocuri obositoare. Dar există și mici arii, ca de pildă cea susținută de Mihaela Mărăcineanu, în actul III. Ansamblurile vocale sînt foarte reușite (Imnul funebru din ultimul tablou a fost cîntat excelent). Un merit de seamă revine regiei (Hero Lupescu), decorurilor, la limita simplității și costumelor (Paula Brîncoveanu) totul realizat așa încît să creeze atmosfera orășelului britanic de provincie de acum trei pătrare de veac, cu moravurile sale puritane, cu acel stil specific de viață. Bineînțeles, Hero Lupescu nu a renunțat la toate „teribilismele" sale. Și dacă azi nu mai impresionează nici unde schimbările de decor „la vedere", credem că e de prisos să se mai și scrie, pe un panou enorm, în fundul scenei: „Acum se schimbă decorul" !...

În sfîrșit, contribuția orchestrei de cameră este esențială. E impresionantă eficacitatea celor treisprezece instrumentiști soliști (de altfel fiecare un artist de seamă) în realizarea unei muzici de un colorit cu totul atrăgător atît cînd acompaniază pe cîntăreți cît și în interludii. Se cuvin citați în primul rînd cornistul Ion Bădănoiu — „primadona orchestrei", cum îl numea cu mult spirit și deplină justețe, maestrul George Gorgescu — și care aici (ca și în *Serenada pentru tenor, corn și orchestră* de același compozitor) are o contribuție strălucită; de asemenea eminenta fagotistă Valentina Franz, precum și percuționistul Ion Maxim care mînuia singur, pe rînd 6—7 instrumente. Nu-i uităm însă nici pe Niculae Voicu (vioara I), Mihai Popescu (vioara II-a), Ștefan Husz (violă), Emil Săvescu (cello), Opera Plăvicheanu (contrabas), Ileana Pitca (harpă), Maria Simion (flaut), Zoltan Maghiarry (oboi), Eugen Sandu (clarinet) — toți participanți activi și importanți la izbînda spectacolului. Am descoperit în dirijorul Lucian Anca un șef de orchestră valoros: stăpîn deplin pe partitură, prezent permanent în spectacol, pe care l-a susținut fără greș, cu siguranță și competență. *Albert Herring* se înscrie drept un frumos succes al primei noastre scene lirice.

DIALOG

cu George Grigoriu despre spectacolul său „Jos pălăria"

— *Intrînd direct în temă: ce ați urmărit în acest „mozaic muzical", pe texte de Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu și Cornel Constantinescu ?*

— Am gîndit realizarea unui spectacol care avînd o atitudine activă, cu momente satirice, de critică la adresa unor stări de lucruri negative, pe care presa, televiziunea le denunță curajos, la tot pasul, să relevăm totodată și realizările pozitive din viața cea nouă a patriei noastre, încadrîndu-ne în același timp în spiritul și tradiția teatrului satiric „C. Tănase".

— *Din punct de vedere muzical ?*

— Am urmărit realizarea unei cît mai mari diversități tematice și, implicit, melodice, introducînd, legate bine-nțeles, de textele respective, subgenuri de muzică bine definite cum ar fi balada — *Cîntecul Carpaților;* cîntecul tineresc, liric — *Dansez cu luna;* patriotic — *Hora tineretului, Doar militarii* — în acest ultim subgen încadrîndu-se și *Cîntecul Carpaților.*

Cîntecul satiric e prezent, de asemenea — *Te-am cunoscut pe scara B* ca și cîntecul glumeț, vesel — *De cînd m-am însurat,* și *O poveste mică de la mare.*

— *Am deslușit multă diversitate ritmică, surprinzînd chiar o rumbă (DE COLO, COLO).*

— Sînt unele momente ritmice, propriu-zis cîntece cu ritmuri contemporane, ca de exemplu numitul ritm de shake-soul (un ritm bine scandat, cu suflet, cum zic englezii) care se află în cîntecele *În luna mai, Ca două picături* precum și în *De atunci, de atunci.* Am vrut, pe scurt, să fac, din punct de vedere muzical, un spectacol pentru toate gusturile...

— *De-a-lungul spectacolului am recunoscut ca niște reminiscențe din... prima tinerețe, o seamă de cîntece intrate, am spune, în folclorul nostru de muzică ușoară, devenite familiare ascultătorilor. De aici, am putea trage concluzia că stilul dv. nu este acela de a crea din capul locului un „impact", ca să-i spunem astfel, asupra ascultătorului ci că urmăriți o anumită permeabilitate a muzicii care se realizează în timp, prin calitatea melodiei accesibile, curgătoare, și, în fond, simple, fără contorsiuni sau ornamentări.*

— Cred că aveți dvs. dreptate.

— *Dacă subliniem faptul că ați reușit să închegați o muzică inspirată, melodioasă — și aici trebuie să remarcăm faptul pozitiv că v-ați apropiat în unele cîntece de melosul popular românesc — tot așa vom afirma că un plus de fantezie și de îndrăzneală armonică și orchestrală, ar fi fost foarte indicat. Este un punct de vedere pe care remarcabilul dv. talent de melodist va trebui, credem, să-l aibă permanent în față, să-l cultive.*

— De acord.

— *Dar să vorbim și despre texte care au unele indiscutabile calități de șarjă, de umor, unele poante satirice, denunțătoare. Totuși, credem că ar fi fost loc, cum se spune, și pentru mai bine.*

— Trebuie să recunosc că lipsurile existente în texte se datoresc unei colaborări ce putea fi mai strînsă ; în acest sens, sînt de părere că unele texte ca *Luna, doar luna mai* sau *De colo, colo,* ca să dau doar aceste exemple, vor putea fi îmbunătățite.

— *Părerea despre interpreți ne-am mai spus-o. Subliniem vigoarea și exuberanța din ACUZAREA ARE CUVÎNTUL unde Didi Ionescu se afirmă cu o inegalabilă tinerețe și vitalitate. Luigi Ionescu care se află într-o foarte bună dispoziție vocală a cîntat cu o participare vie la interpretare iar Corina Chiriac apare tot mai dezinvoltă în scenă, pe care o stăpînește cu mijloace actoricești și vocale într-un constant progres.*

— În această privință mi-aș îngădui să observ, la rîndu-mi, că acești doi interpreți au fost foarte receptivi față de problemele ridicate de cîntecele încredințate, adîncind textele respective și cîntînd într-o manieră contemporană.,

— *Cristian Popescu, mai puțin cunoscut publicului, a realizat imitații reușite ca de pildă dialogul Dem. Rădulescu — Toma Caragiu. Este o modă care a prins mai de mult pretutindeni și care cere calități deosebite, nu atît de mim cît de mimare a... vocii.*

Voi mai releva cuplul Nicu Constantin — Al. Lulescu pentru hazul lor specific și care realizează un adevărat show. De asemenea pe Ana Ciobanu și Ana Petria, apte de a interpreta șlagărul modern. Tînărul George Niculescu are o voce proaspătă și viguroasă. O frazare inteligentă.

— Menționez, la rîndu-mi, lăudabila intenție a cuplului Ion Dolănescu — Maria Ciobanu de a aborda muzica ușoară — ceea ce mi-a prilejuit și mie o apropiere strînsă de cîntecul popular românesc.

— *Corpul de balet (coregrafia Sandu Feyer) s-a mișcat mai mult sau mai puțin convenabil, ținînd seama că scena teatrului este foarte redusă ca dimensiuni. Dar relevăm o dată mai mult frumusețea plasticității feminine.*

Orchestra de jaz „București" a apărut ca o formație echilibrată, exceptînd trompetistul solist care a cîntat tot timpul în forte. Apreciem și-l dăm ca exemplu de muzician sobru, de ținută, capabil să țină spectacolul fără greș, pe dirijorul Gelu Solomonescu : rezervat, serios și competent.

Mijloace regizorale (B. Fălticineanu) și scenografia (P. Ganea) la maximumul economicității...

Fapt este că JOS PĂLĂRIA este un spectacol care ne-a amintit cel mai mult, prin cupletele sale, de atitudinea activă de la „Cărăbușul" de odinioară. El reprezintă o destindere, un indiscutabil divertisment.

Monique de la Bruchollerie

Regretata pianistă Monique de la Bruchollerie s-a stins din viață la Paris, spre sfîrșitul anului trecut. Ataşamentul manifestat de artistă față de publicul și orchestrele noastre, față de arta dirijorală a maestrului George Georgescu constituie un motiv în plus de a evoca personalitatea acestei valoroase interprete a muzicii care între 1947 și 1966 a venit în repetate rînduri pentru a concerta la noi. A fost eleva lui Isidor Philippe la Conservatorul din Paris pe care l-a absolvit cu Premiul I, iar mai tîrziu a celebrului pianist Emil Sauer la Viena (Sauer care i-a avut ca profesori pe Liszt și Nicolae Rubinstein). La Paris a avut colge de Conservator pe Monique Haas și Nicole Henriot, alte nume ilustre ale artei pianistice. Monique de la Bruchollerie a repurtat din capul locului succese deosebite : Marele Premiu „Chopin" la Varșovia precum și cele mai de seamă premii la Concursurile internaționale de la Viena și Bruxelles, după care a făcut o strălucită carieră internațională. Numai între 1955 și 1965 a dat peste 700 concerte în 25 țări din toată lumea consacrîndu-se ca o pianistă de clasă mondială.

Am urmărit-o la toate recitalele și concertele date la Ateneu. Avea un repertoriu uriaș pe care îl înfățișa cu toată diferențierea de stil reclamată de un Bach sau Beethoven de pildă, de un Chopin sau de Falla. Căci stăpînea pianul ca pe o jucărie savantă din care se pricepea să scoată tot ceea ce se putea imagina și pe care îl trata cînd cu o forță năpraznică iar alteori cu o gingășie negrăită dar, în ambele cazuri, emoționant de frumos. Noi nu vom spune că toate interpretările sale, concepția sa despre chipul în care se cădea redată muzica unui compozitor sau altul erau absolut cele mai conforme, cele pe care le-am aflat la majoritatea marilor interpreți. Dar tot ceea ce realiza artista purta o amprentă personală deose-

bită. Arbitrarul, voluntarismul ei aveau darul de a cuceri pe ascultători ; căci stăpînind toate resursele expresive ale pianului, cizelînd splendid fraza muzicală, desfăşurînd cantilenele lirice cu o infinită poezie, da o notă cu totul atrăgătoare muzicii pe care o prezenta. Dacă Paul Valéry a spus cîndva, despre o eminentă muziciană ca Nadia Boulanger că „entuziasma prin rigoare" despre Monique de la Bruchollerie putem spune că, în chip paradoxal, entuziasma deseori publicul, prin o anumită... lipsă de rigoare — ceea ce i se întîmpla şi lui Cortot de altfel care, ne amintim, de atîtea note... pe delături ! Dar nu în a cînta perfect, exact, rezidă marea artă ci în capacitatea interpretului de a emoţiona. Or, Monique de la Bruchollerie emoţiona în gradul cel mai înalt pe cei ce o urmăreau. Ea avea, totodată, ceva spectaculos în ceea ce înfăptuia şi care plăcea mult.

Dacă la epoca aceea, a concertelor sale, am relevat fanteziile-i interpretative, chipul în care reda anumite pasaje, tempii pe care, uneori, îi lua, astăzi nu ne putem decît exprima marele nostru regret pentru dispariţia acestei artiste de înaltă clasă, care vreme de cîteva decenii a încîntat sălile de concert de pretutindeni şi care ne-a dovedit o statornică prietenie.

J. — V. PANDELESCU

Festivalul republican al elevilor din şcolile şi liceele de artă

Este mai mult decît îmbucurător de constatat faptul că actuala ediţie — cea de a 8-a — a tradiţionalului Festival republican al elevilor din şcolile şi liceele de artă, a fost, poate, cea mai importantă manifestare a tineretului din şcolile de specialitate în ultimele două decenii. Este, în adevăr, vorba de o manifestare importantă prin amploarea ei, festivalul antrenînd în fazele sale şcolare, zonale sau republicană, un număr record de aproximativ 27.000 de elevi ; dar în afara acestui aspect — să spunem cantitativ — festivalul a supus atenţiei noastre certe valori interpretative atît la nivelul ansamblurilor cît şi la nivelul solistic. S-a demonstrat o dată în plus că în şcolile, în liceele de muzică se lucrează cu pasiune, cu dăruire şi, evident, cu real folos. Mai mult, această acţiune muzical-artistică cu caracter aproape de masă, a configurat viitoarea selecţie a interpreţilor pentru schimbul de mîine în viaţa noastră de concert.

Cît de îmbucurător este de observat că acest festival — concurs a determinat în rîndurile tinerilor muzicieni — încă din toamna trecută, pe întreaga durată a pregătirii competiţiei — o atmosferă artistică efervescentă, un climat sănătos de emulaţie ! Iar faza republicană, desfăşurată la conservatorul bucureştean, le-a prilejuit tinerilor finalişti un valoros schimb de experienţă, o confruntare şi, în acelaşi timp, o confirmare preţioasă a realizărilor lor.

Am apreciat astfel la ansamblurile corale prezente în festival, în primul rînd acel sentiment propriu cîntului în comun ; mă refer la unitatea de gîndire, de simţire ce determină — în ultimă instanţă — calitatea sonoră tipic corală. Remarcabilă a fost, în acest sens, evoluţia corurilor mixte ale liceelor din Iaşi şi „G. Enescu" din Bucureşti, a corurilor de cameră aparţinînd liceelor din Braşov, Sibiu sau Deva. Au putut fi audiate, de asemenea, ansambluri orchestrale bine organizate, detaşînd pe partide, sonorităţi proprii, omogene ; este vorba despre orchestrele simfonice ale liceelor din Cluj, Galaţi sau de cele aparţinînd liceelor din capitală, de orchestra de cameră a liceului din Arad sau de ansamblul de corzi al şcolii generale a liceului din Cluj.

Dintre ansamblurile camerale, surprinzătoare prin maturitatea gîndirii muzicale şi unitatea, continuitatea acţiunii, a apărut interpretarea realizată de trioul Anda Petrovici — vioară, Cristian Florea — violoncel şi Radu Steluţa, pian, de la liceul de muzică „George Enescu" din Bucureşti. S-au remarcat, de asemenea, trio-ul prezentat de Liceul de muzică nr. 1 din capitală, cvartetul de tromboni al liceului „Ion Vidu" din Timişoara, cvintetul de suflători al liceului de muzică din Cluj. Am avut prilejul de a-i aprecia şi pe foarte tinerii interpreţi, elevi ai şcolilor generale de muzică din Timişoara — clarinetistul Bernath Wilfried sau din Bucureşti — pianistul Viniciu Moroianu, şcoala generală de muzică şi arte plastice nr. 5 din Bucureşti, pianistul Cristian Beldi, percusionistul Mihai Romaşcanu de la liceul „G. Enescu", violonistele Liliana Ciulei şi Mihaela Martin de la Liceul nr. 1 şi pe mulţi, mulţi alţii.

Dar, în egală măsură, cum notam mai înainte, această prestigioasă competiţie a pus în lumină viitoare certe valori solistice ; mă gîndesc la pianista Ina Macarie de la liceul „G. Enescu", la pianiştii Tudor Dumitrescu, Andrei Tănăsescu, Iosif Prunner de la Liceul nr. 1 din Bucureşti, actualmente elevi în anii superiori. Alături de aceştia voi consemna numele violoniştilor care au atras, în primul rînd, atenţia : Magda Sîrbu de la Iaşi, Dan Ungureanu de la Liceul nr. 1 din Bucureşti, Anda Petrovici de la liceul „G. Enescu" tot din capitală, Liviu Cîşleanu din Galaţi. A făcut o impresie deosebită lotul masiv al violoncelişitilor bucureşteni : Vasile Zaharia, Şerban Nichifor şi colegul lor, contrabasistul Florin Totan de la Liceul Nr. 1 şi Anca Vartolomei de la liceul „G. Enescu".

Au fost remarcaţi în evoluţii cu totul lăudabile, de frumoasă ţinută artistică, oboiştii Varga Laszlo din Tg. Mureş şi Adrian Petrescu din Braşov, clarinetiştii Mihai Zagoni din Cluj şi Vasile Mocioc din Bucureşti, trompetiştii Gheorghe Herdean din Oradea şi Gabriel Frăsineanu din Cluj, cornistul Alexandru Marc tot din Cluj, percusioniştii Ion Minda din Timişoara şi Adrian Popa din Constanţa. Importante promisiuni privind dezvoltarea calităţilor lor vocale le-au făcut Daniela Vlădescu de la liceul „G. Enescu" şi Anghel Jar de la Liceul nr. 1 din Bucureşti.

Felicitîndu-i pe premianţi, pe toţi participanţii acestei impresionante manifestări muzicale, nu putem să nu relevăm munca plină de abnegaţie, de dăruire a profesorilor, a dascălilor care zi de zi, etapă de

etapă, supraveghează creşterea şi împlinirea acestor talente muzicale, flori alese ale peisajului muzical românesc. Este, în egală măsură, datoria forurilor competente, a instituţiilor muzicale de concert, a filarmonicilor din ţară, a Radioteleviziunii de a promova în public, în emisiuni şi concerte aceste certitudini artistice ; este o datorie de onoare faţă de viaţa noastră muzicală, faţă de viitorul acesteia.

DUMITRU AVAKIAN

Filarmonica din Tîrgu-Mureş la Bucureşti

Turneele pe care le întreprind, uneori la intervale de cîţiva ani, Filarmonicile din provincie la Bucureşti ne oferă posibilitatea de a aprecia stadiul evoluţiei lor în etapa dată, folosind drept termen de comparaţie impresia produsă la vizita precedentă. Din acest punct de vedere, Orchestra simfonică a Filarmonicii din Tîrgu-Mureş pare a fi realizat progrese dintre cele mai îmbucurătoare : disciplina de ansamblu se află într-o notabilă creştere, compartimentele instrumentale au atins un apreciabil grad de omogenitate, precizia intervenţiilor a devenit o regulă cu prea puţine excepţii, corzile au căpătat un sunet mai moale, mai catifelat, iar suflătorii o sonoritate mai învăluitoare, lipsită de brutalitate. Rezultatele acestea se datorează desigur politicii practicate de conducerea instituţiei, de a invita la pupitrul orchestrei dirijori de prestigiu din ţară şi din străinătate, care au ştiut să-şi impună exigenţele, contribuind la ridicarea treptată a calificării instrumentiştilor şi implicit a nivelului general al concertelor.

Programul prezentat la Bucureşti s-a desfăşurat sub bagheta dirijorului Szalman Lóránt, directorul Filarmonicii, pe care am avut pentru întîia oară prilejul să-l urmărim conducînd un concert simfonic, după ce l-am apreciat de mai mulţi ani ca un excelent maestru de cor. Judecînd după rezultatele obţinute cu această ocazie, se pare că Szalman Lóránt posedă datele necesare pentru a se afirma cu succes şi ca dirijor de orchestră. Gestica sa este deosebit de explicită — păstrînd încă urme ale stilului dirijoral practicat în muzica corală — ritmica sa este precisă, se remarcă grija sa pentru reliefarea nuanţelor dinamice şi pentru evidenţierea vocilor interioare din ansamblul discursului simfonic. Calităţile acestea au apărut evidente încă de la prima piesă a programului *Simfonia nr. 2 („Spilberk")* de Doru Popovici, căreia Szalman Lóránt a ştiut să-i potenţeze tonusul dramatic, pe alocuri tragic, creînd pe parcursul lucrării numeroase momente de „suspense" şi punînd în valoare secvenţele solistice de violă, oboi şi violoncel (de altfel, excelent interpretate de membrii orchestrei) cu o neabătută grijă, acordată dozării sonorităţilor. A fost, poate, una dintre cele mai realizate execuţii ale acestei simfonii, pe care ne-a fost dat să o ascultăm pînă în prezent.

Solistul serii, apreciatul violonist Ştefan Ruha, ne-a prilejuit apoi o versiune de mare virtuozitate şi de uimitor temperament a *Simfoniei spaniole* de Lalo. Siguranţa sa deplină chiar şi în pasajele cele mai „periculoase" s-a îmbinat cu o sonoritate amplă, nobilă, cu un stil elegant şi expresiv, totul pe fondul unui tempo extrem de rapid, căruia dirijorul i-a făcut faţă cu oarecare dificultate. Iată un domeniu — acela al reflexelor în lucrările de acompaniament — pe care Szalman Lóránt ar trebui să-l aprofundeze pentru a corespunde cerinţelor ce se formulează faţă de un şef de orchestră.

În final, Filarmonica din Tîrgu-Mureş ne-a oferit o execuţie plină de vitalitate a uneia din cele mai reprezentative pagini ale muzicii impresioniste franceze : *Marea* de Debussy. De-a lungul lucrării, gradaţiile luminoase ale primei secţiuni, mişcările capricioase ale celei de-a doua şi logica „Dialogului" final s-au completat în mod armonios, producînd în ansamblu impresia unei adevărate simfonii, cu contrastele şi „vîrfurile" dinamice puternic subliniate. Ce e drept, se poate opta pentru o viziune mai impresionistă, pentru o traducere mai senzuală, mai puţin incisivă ,a acestei „marine", cu o frazare mai suplă şi mai unduitoare a anumitor pasaje solistice. Fără a contesta vigoarea şi aspectul de virtuozitate colectivă, care au caracterizat execuţia sub bagheta lui Szalman Lóránt, i-am recomanda totuşi, pentru viitoarele sale interpretări debussyste, o concepţie mai puţin „colţuroasă" şi mai degrabă concentrată asupra reliefării rafinamentului şi a varietăţii acestor evocări sonore, cu incomparabila lor alchimie timbrală. Cunoscînd posibilităţile sale, aşa cum le-am întrevăzut din alte manifestări anterioare ca dirijor al unor ansambluri corale, avem credinţa că posedă însuşirile necesare pentru a-şi subordona interpretarea unor asemenea cerinţe.

EDGAR ELIAN

DIN VIAŢA MUZICALĂ A AMATORILOR

Orchestra de suflători „Promenada-Bucureşti"

Un grup de instrumentişti, actualmente pensionari, au înfiinţat nu de mult, pe lîngă *Casa de Ajutor reciproc a pensionarilor din sectorul 7 Bucureşti,* sub îndrumarea dirijorului Gheorghe Sârghie, o orchestră de suflători pe care au intitulat-o „Promenada-Bucureşti".

Activînd anterior în mari formaţii instrumentale ale genului de fanfară, cei 37 de membri, cîţi numără orchestra, se prezintă ca muzicieni multilaterali şi experimentaţi, putînd interpreta în bune condiţii partituri aparţinînd genurilor simfonice, muzică de promenadă, uşoară şi de dans, de jazz, muzică populară. „Tînărul" ansamblu îşi propune un bogat program de activitate (concerte simfonice, de estradă, serbări cîmpeneşti, participarea la programele festive, desfăşurate în parcuri şi grădini pu-

blice etc.), în cadrul unui itinerar artistic ce va străbate plaiurile țării. Fără îndoială, o inițiativă lăudabilă, menită să promoveze în primul rînd muzica de fanfară, gen cu bogate tradiții, îndrăgit deopotrivă de toate categoriile de melomani din patria noastră.

Corul Liceului pedagogic din Botoşani

Într-o scrisoare sosită pe adresa redacției noastre, semnată de coriștii Liceului Pedagogic din Botoșani, sînt înfățișate cîteva aspecte ale activității desfășurate de această tînără formație corală, instruită și dirijată de prof. Gheorghe Cojocaru.

În activitatea complexă și multilaterală ce se desfășoară în această școală pentru pregătirea viitoarelor cadre didactice, se integrează armonios, la loc de cinste, arta sunetelor, însușită temeinic printr-o intensă activitate, desfășurată atît în cadrul orelor de curs, cît mai ales prin participarea la viața artistică a județului : 51 de concerte prezentate în localitățile Botoșani, Suceava, Rădăuți, Dorohoi, Focșani, Gura-Humorului ș.a. în fața a peste 13 000 de spectatori. Formația corală a obținut locul I la faza finală a concursului școlar și premiul special al Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Este de relevat participarea cu regularitate, pe bază de abonamente, a numeroși elevi din școală, la concertele simfonice ale Filarmonicii din orașul Botoșani. În anul 1972, corul a susținut la București, pe scena Sălii Mici a Palatului R. S. România, un concert coral, cu prilejul Sesiunii Științifice a cadrelor didactice și în același an a fost prezent pe podiumul Ateneului Român. Iată doar cîteva acțiuni concrete la care inimoșii coriști botoșăneni răspund întotdeauna prezent. Este vorba de o prezență care atestă cu prisosință faptul că : *„munca elevilor, sub conducerea tov. prof. Cojocaru, care este un adevărat pedagog, un om care a știut să dăruiască din sufletul său crîmpeiul dragostei pentru arta muzicală"*, dă roade îmbelșugate.

Repertoriul Corului Liceului Pedagogic din Botoșani este bogat și variat, cuprinzînd piese cunoscute ale literaturii universale, precum și numeroase lucrări românești, semnate de Musicescu, Hubic, Drăgoi, Gh. Dumitrescu, D. D. Botez, R. Paladi, V. Timiș ș.a. În „cartea de aur" a formației există îndemnuri și aprecieri semnate de Jean Bobescu, Mircea Basarab, Ludovic Baci, Constantin Bugeanu, Constantin Bobescu, George Pascu, Carol Litvin, George Vintilă ș.a.

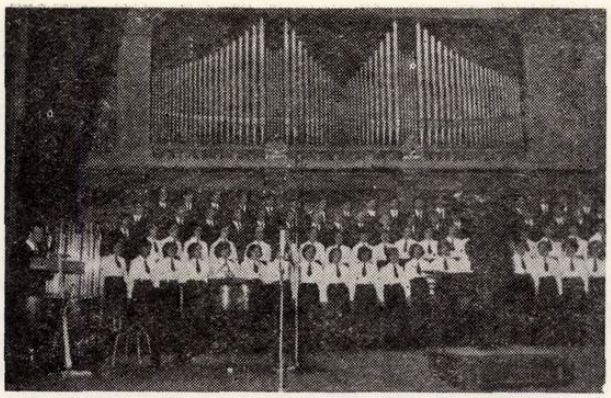
Este, într-adevăr, o activitate vie, susținută cu dăruire pentru înflorirea și perpetuarea tezaurului nostru coral, un exemplu demn de urmat.

CONSTANTIN RĂSVAN

Concertul corului Liceului pedagogic din Botoşani

Să mă duc, să nu mă duc ? În definitiv, ce-am să aud la un concert dat de un cor de liceu de la Botoșani ? În ultimele zile am participat de milă, de silă, la încă trei concerte corale printre care unul dat tot de o școală (Liceul Mihai Viteazul), cotată ca avînd cel mai bun cor liceal din București, și de ! dacă e cel mai bun din capitală, negreșit va fi și cel mai bun „de pe țară"... Și tot frămîntat între „da" și „nu" mă hotărăsc: Ia să mă duc ca să-mi dau seama cu cît se poate ridica, peste genunchiul broaștei, un cor din provincie, de liceu pedagogic. Chiar cînd e din satul lui Nicolae Iorga ! Pe moment m-am hotărît și m-am instalat în sala Ateneului R.S.R. — într-o lojă, că, așa îmi spunea cu haz un amic, „dacă n-ai loc să stai în picioare, poți să stai și jos". Concertul începe cu ultimele pregătiri tehnice ; și deodată țîșnește de după cortină un bărbat slăbuț, cu fața smeadă, pășește spre podium, mai mult pe vîrfuri, salută publicul reverențios, urcă la pupitru, se întoarce către corul său format numai din 47 de fete în sobre costume de concert. În locul dirijorului rămăsese o pată neagră, ovală, conturată de smoking, care lucea din cînd în cînd ca o pană de cotofană. Fără multă zăbavă, atacă un cîntec „Pîrîiaș cu apă lină" de D. Cuclin. De la primele acorduri ne-a oprit respirația. Parcă nu-ți venea să dai crezare urechilor !... Este imposibil ! Un cor de liceu, din fund de țară, să cînte așa de perfect ? ! Nu se poate, visez ! Și totuși era realitate. Ascultam cu luare aminte ! Azi, îmi explic fenomenul. Aici avem de-a face cu o mare și generoasă pasiune născută din sufletul, tot așa de mare, al conducătorului colectivului, prof. Gh. Cojocaru, care ne descopere o serioasă și adîncă pricepere profesională. Apoi înțelegerea și entuziastul sprijin pe care cred că-l dă conducerea liceului pedagogic pentru susținerea acestei minunate opere de educație artistică-cetățenească.

Partea I-a a concertului a fost susținută, se înțelege, de corul de fete. Programul a început cu D. Cuclin, continuînd cu Thomas Morley, Gh. Cojocaru, Rimski-Korsakov, Aug. Bena, Béla Bartók și sfîrșind cu „Colindul zimbrului" din opera „Ioan Vodă cel Cumplit" de Gh. Dumitrescu. Ca să ne explicăm nivelul acestei măiestrii la care a ajuns acest minunat colectiv, atît cît spațiul comprimat într-o coloană sau două de revistă ne permite, aș dori să subliniez cîteva : o sudură perfectă între colectiv și dirijor, așa că atunci cînd vorbești de nivelul artistic al corului implicit este inclus și dirijorul. Organicitatea aceasta este indestructibilă încît aceste două entități realizează un tot unitar și perfect viabil. Dirijorul n-a adus nimic nou în tehnica interpretării corale. Da, dar tot ce știe le transmite și le consolidează în meșteșugul interpretării la grad de reflex. Peste acest meșteșug se adaugă ca sideful pe cochilia de scoică, bucuria pasiunii de a cînta, dăruirea adîncă și înaltă, nestingherită de neputința îndemînării, care se cîștigă prin studiu sistematic și bine însușit.



Profesorul și dirijorul Gh. Cojocaru ne-a dezvăluit un arsenal bogat pe care l-a pus la îndemîna interpretării. Fiecărei piese din program i-a hărăzit numai atîtea mijloace de cît avea nevoie cel mai înalt nivel de interpretare. Ca un om înțelept care vorbește numai ce și cît trebuie, nu tot ce știe. Să menționăm, fugar, cîteva mijloace pe care le-a folosit, în vederea obținerii măiestriei amintite :

— emisiunea vocală naturală, firească, timbrată și păstrînd culoarea argintie precum și frăgezimea de mugure primăvăratec, corespunzătoare coristelor între 16—18 ani, vîrsta de aur filigranat ;

— înțelegerea dialecticii interpretării : fiecare grupă știa cînd are rol principal (melodic) și cînd are rol secundar (acompaniament) ;

— stăpînirea perfectă a tehnicii staccato-ului și opusului său : legato ;

— înțelegerea stilurilor, pedalînd pe mijloacele lor caracteristice de expresie : (madrigal, cîntec popular, cor de operă, etc.) ;

— intonație desăvîrșită, atît în consonanță cît și în disonanță ;

— omogenitatea de grup și de ansamblu rar întîlnită (atenție pentru multe coruri chiar cu pretenții mai mari !) ;

— pedalele prezente dădeau o frumusețe sonorității de ansamblu, fără însă să se audă izolat, afișat și agresiv ;

— înțelegerea scriiturii corale, fapt care a dat creației interpretative culori orchestrale de un înalt rafinament ;

— tehnică de interpretare deplină a stadiului celui mai înalt de scriitură corală : polifonia ;

— abuzul scriiturii omofone a fost înlăturat pedalînd numai pe o scriitură corală elevată care creează dificultăți destul de serioase și corurilor profesioniste ;

— corul cîntă cu multă pasiune piese ale căror voci au un mers independent și expresiv, creînd tot timpul o mișcare învolburată și dinamică, dar plină de sensuri care se împletesc într-un tot unic, ca un ideal comun ;

— posedă tehnica „vibrato"-ului și „non vibrato"-ului pe care le întrebuințează cînd și cît trebuie ; fără să mai vorbim de o dicțiune perfectă, de tehnica de a acoperi „acutele", vocalele deschise, nuanțele și registrele de „trecere" etc.

Partea a doua a concertului a fost susținută de corul mixt al acestui liceu. Corul de bărbați n-a mai avut întotdeauna acuratețea corului de fete. Aceasta a atras după sine unele ușoare imprecizii de intonație (Frumoasă Românie de Ion Chirescu ș.a.). Care este oare explicația ? Băieții, la această vîrstă, mai poartă consecințele „mutației" glasului, fapt care îi împiedică, încă, să-și poată șlefui un glas pe măsura cerințelor unei interpretări de cea mai înaltă ținută.

Avînd în vedere aceste condiții fiziologice ale dezvoltării individului, totuși, au făcut față demnă de toată lauda. În unele piese corale, unde scriitura era pe măsura posibilităților lor tehnice, corul mixt s-a ridicat pe trepte de măiestrie care pot fi invidiate chiar de coruri profesioniste.

Această parte a conținut 12 piese de mari pretenții. A debutat cu „Frumoasă Românie" de I. Chirescu, a parcurs un drum în ascensiune, axat pe un repertoriu de semnificație patriotică, continuînd cu D. D. Botez, L. Profeta, N. Oancea, Doru Popovici, Cojocaru Gh., Alex. Pașcanu și R. Paladi. „Letopiseț de aur" de Doru Popovici s-a impus atenției auditorului prin simplitatea mijloacelor, dar care, negreșit au pus în valoare calitățile corului botoșănean : unisonul altistelor de la începutul piesei, cald, generos și expresiv, iar deplasarea trisonului major, pe treptele modale ale sistemului, dădea imagini coloristice de mare frumusețe, sugera o structură arhaică de cel mai ales rafinament, cu ecouri bizantine vădit căutate de compozitor.

Tensiunea repertoriului crește, crește mereu, pe măsură ce ne apropiem de sfîrșit.

Poemul coral „Bocete străbune" de Alex. Pașcanu, scris pentru cor mixt și percuție, este o lucrare de mare tensiune dramatică. Scriitura cromatică abundă tocmai pentru susținerea acestei tensiuni, dar creează dificultăți tehnice aproape imposibil de învins la corurile de amatori. Corul Liceului Pedagogic din Botoșani ne-a stîrnit admirația prin acuratețea intonației și mai ales prin dăruirea sa. Inteligența muzicală s-a dovedit atunci cînd se suprapuneau, la un moment dat, trei planuri sonore : a) melodia de bocet încredințată corului de fete, apoi b) comentariul, la corul de bărbați, cromatic, cu răbufniri de parlato care sporeau atmosfera dramatică ca niște vaere, la care se adăuga c) percuția (clopote, toaca și timpanele) care potențau și mai adînc sensurile dramatice. Iar în final (Finis coronat opus), timpanele sugerează ultimele clipe de existență. Piatră de încercare căreia corul i-a dat o șlefuire de bijutier. Bravo ! tinerețe... Corul a mai avut piese-surpriză : „Flăcăruia" de R. Paladi și, tot de același autor : „Dar de nuntă". Ambele piese au fost acompaniate la pian de compozitor. Nu se putea altfel. Piese, mai ales „Dar de nuntă", cu ritmuri drăcești, la care dacă îți scapă numai o ciosvîrtă de timp tot ansamblul se dă peste cap. Corul cu dirijorul său s-au întrecut pe ei și au întrecut pe mulți alții. N-au rămas datori cu nimic. Totul au dăruit cu pasiune, cu abnegație și sacrificiu, pentru împlinirea unui mare edificiu al artei interpretative corale.

Concertul „Liceului Pedagogic" din Botoșani, care a răsunat sub cupola Ateneului R.S.R. a fost și rămîne, pentru creația noastră corală, o întrecere, un înalt exemplu, un îndemn și o realizare care angajează.

CONSTANTIN PALADE

Muzica la Brașov

Februarie. Pe măsura desfășurării concertelor simfonice ale Filarmonicii Gh. Dima s-au succedat constant serioasele și interesantele rezultate ale unor strădanii rodnice în alegerea repertoriului, în condițiile artistice ale prezentărilor, în înfățișarea cît mai variată a creației compozitorilor noștri.

Dipticul evocator *Cuvinte din bătrîni* a lui Ion Nonna Otescu, răsfrînge o vie expansiune în luminozitate de paletă și în tîlcul ambiant al tematicii venite din darul deosebit de povestitor simfonic al autorului. A fost just și însuflețit redat de dirijorul Mircea Lucescu, sub a cărui baghetă a apărut frumos pus în valoare și *Divertismentul pentru coarde și alămuri* de Myriam Marbé. Compozitoarea l-a scris la hotarul dintre modernism moderat și cel de evoluție temerară, întrucîtva oscilînd între echilibru clasic și continuitate pe de o parte și capriciozitate de liberă intervenție pe de alta, denotînd astfel o dată cu o oarecare nehotărîre tinerească, resurse multiple, fantezie dezinvoltă și condei degajat.

Din programele de muzică universală a manifestărilor simfonice conduse de același dirijor, citarea de frunte trebuie păstrată *Concertului pentru vioară și orchestră a lui Beethoven*, apărut la un nivel de prezentare care ar fi putut face cinste oricăror stagiuni de orișiunde.

Interpretarea ce i-a dat violonistul Ștefan Ruha, nu îmbracă în fiecare clipă haina unei imuabile rigurozități academice, nici nu uzează de virtuozitatea care vădit îi stă la dispoziție decît acolo unde îi este locul, dar spune un Beethoven de caldă și suplă cantabilitate, sincer, spontan, avîntat în expresie, care odihnește de modelul sever intimidant întîlnit prea adesea la soliști în această capodoperă.

Poate că s-ar găsi „juriști" adepți ai unor tainice canoane de tradiții stilistice care să murmure pe alocuri în fața versiunii lui Ruha. Eu mărturisesc că am ascultat-o ca pe un lucru reîntinerit, reînprospătat și am aplaudat recunoscător odată cu întreg auditorul compact care a rechemat de repetate ori pe artist.

Însoțirea orchestrală a fost nu numai de natură să nu creeze nici o grijă sau stînjenire interpretului dar a împlinit și definit optim totul, Mircea Lucescu fiind întotdeauna un partener dirijoral vigilent și de nădejde pentru soliști pe care știe atît de bine să-i urmărească în evoluțiile și intențiile lor și să le sincronizeze fără greș acompaniamentul chiar în punctele de anumit risc.

Înscrierea în program a *Simfoniei în trei părți* de Igor Stravinski a reprezentat un efort de merit al instrumentiștilor, cu atît mai interesant cu cît a fost pus în serviciul unei compoziții în care se sintetizează mărturii dintr-o întreagă epocă de creație ale uneia din cele mai puternice și mai proeminente personalități muzicale din secolul nostru.

Multă muzică a adus și ultimul concert al lui februarie sub influența de particulară facultate de persuasiune a dirijorului I. Ionescu-Galați. Cu îndemnuri intens animatoare în sugestiile lor multiple, insinuînd și instaurînd climatul propriu al operelor interpretate, a făcut să se realizeze mult din atmosfera de magie sau de încîntare din pagini de Wagner, și de Maurice Ravel, *Lohengrin* și *Daphnis și Chloë.*

Un delicat complement wagnerian, cele cinci melodii pe texte de Mathilde Wesendonk, au fost pentru soprana Ana Nigrim prilej de a face prețuite o aleasă pătrundere poetică unită unei muzicalități sensibile și încredințate unui glas calitativ și de stilizată manieră în caracterizarea sentimentului intim al fiecăreia din ele. Înțelegerea cu orchestra a fost integrală.

Concertul pentru orchestră *Melodie, ritm, culoare* a lui Dumitru Bughici, lucrarea românească a aceleiași seri, a fost o animată demonstrație pentru capacitatea de execuție a Filarmonicii Brașovului prin multitudine de confruntări ritmice, de replici pe grupe, de solouri și felurite exigențe tehnice presărate de-alungul compoziției.

Autorul, departe de a ne fi dat o pastișe Gerschwiană, ci a practicat o adaptare foarte personală și greu de realizat de ritmuri specifice jazz-ului, de spirit al improvizării și de imaginația și vervă timbrică la idei cu totul proprii și la un mod de a conduce melodica și polifonia ce-i aparține.

Din impresia permisă de o unică audiere, am găsit că pe măsură ce elemente noi și surprizele lor își fac apariția, ca de pildă atît de reușita intrare a pianului (Liviu Teclu) lucrarea devine tot mai atractivă și deși de proporții, nu suferă nicicum impedimente de lungime, scăderi de lungime, scăderi de accent sau reveniri convenționale. Intitulat cu trei indicative, concertul de Dumitru Bughici a fost și un triplu succes: pentru compozitor, pentru dirijor și pentru tot mai evidențiata orchestră a Filarmonicii Gh. Dima.

În încheiere, consemnez cu toată prețuirea cuvenită activitatea a două alte grupări. Prima are chiar un caracter de continuitate pe care îl dorim și celei de a doua, pentru lărgirea de orizont a culturii muzicale brașovene.

Prima este orchestra simfonică de amatori condusă de bunul muzician ce este profesorul Anselm Honigberger. Ansamblul simfonic pe care îl dirijează îndeplinește în chip rodnic mai multe servicii binevenite muzicii: lărgește cercul de cunoaștere a publicului prezentînd un repertoriu simfonic de autentică valoare datorat adesea unor compozitori clasici păgubitor de ignorați în genere, dă prilej tinerilor soliști să-și verifice forțele, să prindă obișnuința estradei și să se facă apreciați, îngăduie o stimulatoare activitate instrumentiștilor amatori bine pregătiți.

Un debut excelent în cadrul acestei orchestre a fost al tinerei violonceliste Herta Rosa. Piesa interpretată a fost *Concertul în re major* de Haydn. Susținută unitate de stil, claritate de linie, frază sigură, tehnică și muzicalitate remarcabile, au îmbinat condițiile unui deosebit succes acestei tinere concertiste pornită pe un drum atît de bine croit dintru început.

Gruparea cealaltă este „Formația de muzică veche a Facultății de muzică din Brașov". A asculta pe

instrumente de factură istorică muzică din secolul al XVI-lea este desigur nu numai un lux, ceea ce nu spune prea mult, dar un noroc și posibilitatea foarte rară de a putea arunca o privire plină de revelări, spre trecutul mai îndepărtat al muzicii, ceea ce depășește cu mult sensul de simplă curiozitate documentară prin tot ce descoperă prețios. Cei patru... exploratori care compun formația pornind entuziast spre izvoarele polifoniei și ale creației de cameră sînt W. Meschendörfer, blockflöte, Kurt Philippi, viola da gamba, foarte buni și în notă fiecare, Gabriela Popescu și Horici Cristian, clavecin, tineri pianiști concertiști bine cunoscuți, dar pentru moment dispunînd de un clavecin morocănos și foarte puțin hotărît să răspundă cum se cuvine unor atît de bune oficii înainte de a se lăsa convins de un sever reparator.

Inițiativa celor patru tineri muzicieni se dispensează de orice insistență în elogii și este de dorit să poată activa în continuare, zelul, dragostea de muzică și manifestul lor talent, meritînd să-și găsească o fructificare de durată.

★

Martie. Prin număr și diversitate de aspecte cît și prin destule afirmări însemnate, lunea concertelor brașovene a marcat un spor de vitalitate și efervescență în această lună comparativ chiar cu cele mai animate perioade ale actualei stagiuni. O revistă a manifestărilor nu poate fi, în asemenea condiții, decît aproape sumară, neexcluzînd însă sublinierile momentelor dominante.

Concertele simfonice au menținut o activitate îndreaptă spre un fructuos eclectism în programări, înscriind în repertoriu și unele lucrări de amplă răspundere de execuție ca de pildă poemul *O viață de erou* a lui Richard Strauss. Dacă Filarmonica „Gh. Dima" ar răspunde întotdeauna cu concentrarea de aport și voința activă de a capta și răsfrînge la maximum sensul și sugestiile fiecărui îndemn al dirijorilor, cheltuindu-se mai din plin, atunci am putea avea mai des interpretări orchestrale de avîntată realizare ca aceea izbutită de dirijorul I. Ionescu-Galați în acest poem. Este cazul să fie felicitat împreună cu întreaga formație pentru acest succes proeminent din viața de cultură a Brașovului.

Sub conducerea muzicală a lui Ludovic Bacs s-a putut asculta în optimă prezentare o altă lucrare de amploare, *Variațiile lui Max Reger pe o temă de Mozart,* iar în a lui Mircea Lucescu *Simfonia a II-a* de Beethoven într-o bine închegată versiune interpretativă. Sub aceeași conducere a fost just și pitoresc caracterizată suita *La Piață* de Mihail Jora.

Soliștii concertelor au fost Cornelia Bronzetti în susținută plenitudine interpretativă *(Concert* de Schumann și *Sonată* de Isaye), Sofia Cosma, o forță și o valoare consacrate ale pianisticii românești *(Concertul în mi bemol* de Beethoven) și Dan Grigore, într-o impresionant de peremptoriu cucerită execuție a supraexigentelor *Variații* de Rahmaninov *pe o temă de Paganini.*

Orchestra de cameră a Filarmonicii a avut un deosebit de substanțial concert sub conducerea intens animatoare a dirijorului I. Ionescu-Galați.

În afara *Dixtuorului pentru suflători* de George Enescu, una din cele mai senine și mai seducătoare capodopere enesciene, redată într-o interpretare de natură să figureze luminos în programul Festivalului Internațional de muzică de cameră de la Brașov, a fost ascultat în primă audiție *Concertul pentru pian nr.2* de Mozart, cu concursul solist al lui Horia Cristian, artist la care șiragul investigator în fonduri de repertoriu încă necunoscut la noi, unite unei valoroase stăpîniri instrumentale și judiciozități interpretative, sînt de evidențiat în mod cu totul particular.

În primitoarea sală de festivități a Liceului de muzică au putut fi ascultate două deosebit de bune concerte, desfășurate însă în fața unei asistențe penibil și nemeritat de reduse. Este drept că afișajul e uneori tardiv, că micul ziar informativ *Săptămîna Brașovului* nu anunță decît concertele Filarmonicii, dar cred că și în Liceul de muzică unde se petrec atîtea lucruri îmbucurătoare, ar trebui pornită o acțiune de convingere printre elevi prin care să li se arate cît de mult au de cîștigat pentru propriul lor progres ascultînd concerte de calitate care de altfel, în cadrul școlii, le stau la dispoziție, în mod necondiționat.

Unul din cele două concerte a aparținut pianistei Viorica Diaconu-Zorzor, interpretă dotată, inteligentă și superior pregătită, care a făcut ascultate *Sonata op. 1* de mari și curînd împliniți auguri buni a lui Alban Berg, piese de Bartok și o ingenioasă și abilă *Suită* de St. Zorzor, iar în jumătatea secundă a serii, violoncelistei Mariana Kauntz. Concertista a dovedit resurse de preț și care o impun pe linia fruntașilor de oră actuală a violoncelului la noi (Beethoven *Sonata IV* și Max Reger, *Sonata pentru cello solo).*

În altă seară, un recital de sonate beethoveniene printre care în special *op. 109*, s-a relevat prin profunzimea expresivă, sensibilitatea și elanul liric cu care a fost redată, a adus meritate aplauze tinerei eleve de conservator Doina Dacian, temperament muzical de reală vibrație.

Ultima săptămînă a înscris un concert simfonic în plus, prezentînd publicului trei tineri soliști într-un program Mozart. Atît dirijorul Mircea Lucescu, cît și întreaga orchestră au dat un concurs plin de atenție specială pentru a asigura cele mai favorabile condiții de susținere și însoțire celor trei artiști de foarte recentă apariție pe estrade, simultană continuării studiilor dar de pe acum pornită pe frumoase temeiuri artistice.

Cu mare satisfacție asistăm în ultimii ani la o adevărată perindare în fața publicului a unor elemente la vîrsta studenției sau școlarității dar timpuriu înfiripate în mijloacele lor de a servi arta, de multe ori în chip surprinzător.

Putem înscrie printre aceștia și pe Sabina Coleasa (cl. 12 de liceu muzical) care de pe acum simte și exprimă violonistic stilul mozartian, pe Nicolae Dosa, al cărui ton ferm și plin a răspuns destul de bine susținut cerințelor nu tocmai comode ale unui *Concert pentru corn și orchestră* și pe Yvonne Piedemonte, înclinată spre brio și virtuozitate, totul în cizelată sonoritate (pian).

În sala Institutului de pe lîngă Universitatea din Braşov violoncelistul Kurt Philippi şi pianistul Imre Hocos au prezentat sonate de Händel, Beethoven şi Prokofiev. Dinamismul interpreţilor, dominarea sigură şi de autoritate a atîtor împletiri neuzitate, dialoguri volubile, izbucniri de capricioasă inventivitate din *Sonata* de Prokofiev, o adevărată piesă de bravură de un complex structural brăzdat de nenumărate dificultăţi cît şi construirea în duet a minunatei fugi din ultima *Sonată* de Beethoven *(op. 102 nr. 2)* au fost salutate de un viu şi unanim succes pentru excelenţii parteneri.

Sala teatrului dramatic a găzduit concertul festiv anual al Liceului de muzică. Surprins întrucîtva de titulatura dată manifestării, am avut mulţumirea de a nu o mai găsi excesivă după audierea ei.

Corul elevelor mari condus de prof. Vlad Sava apare ca o veritabilă formaţie de concert şi poate fi considerat pe drept, ca un titlu de mîndrie pentru liceu.

Corul claselor preliceale condus de prof. Paul Stegaru este un alt succes evident al şcolii. Fără acele mici stridenţe acrişoare obişnuite vocilor de copii, în limitele firesti ale debitului vocal, în fraze clare şi netede, a lăsat o foarte bună impresie.

Nivelul general al festivităţii ar merita citarea tuturor participanţilor. Mă rezum numai la menţionarea în prim plan a celor mai evoluate dintre talente : Carmen Enescu, pian, Veronica Blaj şi Greavu Rodica, tot pian, Radu Hamzea, vioară, Melinda Popp, violoncel, Gh. Pulcă, clarinet, Adrian Petrescu, oboi, Tudorache Adrian, xilofon şi micul pianist Vlad Dimulescu.

Profesorul Viorel Ardeleanu, animatorul neobosit al Ateneului Tinerilor şi părtaş direct şi de multiplă acţiune la pregătirea atît de stimulatoarelor „ieşiri" în public ale elevilor, profesorul Honigberger a cărui susţinere a acompaniamentelor a fost de mare ajutor festivităţii, atîtea bune rezultate obţinute, au putut dovedit că în liceul muzical din Braşov se lucrează cu temei şi rîvnă în toate direcţiile.

ROMEO ALEXANDRESCU

Oradea

Am audiat, de curînd, Filarmonica din Oradea, ansamblul care-şi desfăşoară activitatea cu interes şi dăruire, propunîndu-mi să-i văd pe orădeni la lucru în două concerte diferite : o dată avîndu-i ca oaspeţi pe dirijorul Mircea Cristescu şi solistul Ismail Assan (Turcia) şi a doua oară cu dirijorul lor permanent Miron Raţiu, solist Dan Grigore.

Programul primului concert a debutat cu *Divertismentul pentru coarde şi timpani,* de Walter M. Klepper. Lucrarea, accesibilă şi cu un pronunţat caracter românesc, a fost bine executată, partidele de coarde sunînd curat şi omogen. Aceasta a fost posibil, pe de o parte datorită stăpînirii unei tehnici corespunzătoare, iar pe de altă parte, felului în care instrumentiştii au înţeles să se dăruiască acestei lucrări autohtone. Totuşi, momentele de *forte* au făcut să se observe numărul redus al violinelor prime. În partea a doua, lirică, corzile au cîntat mai echilibrat, dozajul a fost adecvat.

Grija pentru amănunt — recunoscută — a lui Mircea Cristescu a reliefat polifonia părţii a treia.

În continuare am ascultat *Concertul pentru vioară şi orchestră,* de Jan Sibelius. Dificultatea de execuţie este mare. Se cere un solist înzestrat cu o bună tehnică, cu ton plin şi vibrant. Solistul acestei lucrări a fost tînărul violonist Ismail Assan, în vîrstă de 21 de ani, elev al celebrului Nathan Milstein. Prima cadenţă i-a permis interpretului reliefarea unei trăsături energice de arcuş, a unei bune tehnici de octave, un *vibrato* plin de căldură, un ton foarte frumos. Felul în care a construit *andantele,* pe un arc dinamic, a constituit cel mai izbutit moment al interpretării. În sfîrşit dacă partea a treia a reliefat şi potenţele ritmice ale interpretului, bis-ul oferit *(Partita a III-a în Mi major* de Bach) ne-a demonstrat că Ismail Assan reuşeşte să fie acelaşi bun muzician şi într-o lucrare de linie. Credem că acest autentic talent ar trebui invitat — în viitor — şi de una dintre formaţiile similare bucureştene.

Concertul s-a încheiat cu *Simfonia I* de Brahms. Interpretarea acestei lucrări, piatră de încercare pentru oricare orchestră, a lăsat să se vadă mai bine calităţile, dar şi defectele colectivului orădean. Dintre instrumentişti s-au remarcat violonistul Fatyol Alexandru — în finalul părţii a doua şi clarinetistul Kiss Adalbert — în partea a treia — care au etalat o bună tehnică de orchestră, un bun dozaj în părţile de solo şi certe calităţi solistice.

Dirijorul Mircea Cristescu s-a aflat într-o deosebită vervă. Marile suprafeţe au fost construite echilibrat, curgător, s-a simţit concepţia şi mîna unui profesionist încercat.

Programul celui de al doilea concert a cuprins : *Suita a III-a* de Iuliu Mureşianu, *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor,* de Grieg şi *Simfonia a IV-a, „Italianna",* de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Orchestra a sunat mai omogen, echilibrat, s-a cîntat cu mai multă dăruire.

Suita a III-a de Iuliu Mureşianu a lăsat să se înţeleagă afinitatea pe care o au membrii orchestrei pentru muzica românească. Melodiile au fost redate cu multă finete, ritmul a fost precis, fie că mişcarea era vioaie, fie că era molcomă. O menţiune aparte pentru instrumentistul Gheorghe Negrea, solist la corn englez, care a dovedit multă muzicalitate.

Concertul de Grieg, admirabil interpretat de Dan Grigore, cu o pronunţată nuanţă de bărbăţie, a fost bine susţinut de orchestră, acompaniat cu discreţie şi căldură.

Dirijorul Miron Raţiu cunoaşte secretele meseriei. Şi, primul secret este acela de a-ţi cunoaşte membrii formaţiei cu calităţile şi defectele lor. A dovedit o gestică precisă, este maleabil şi — se vede — a lucrat mult cu orchestra. Am fost bucuros să constat că împreună cu Erwin Aczel, Miron Raţiu formează un cuplu profesional bine pus la punct, muzical şi cu reale posibilităţi de îndrumare a tinerilor instrumentişti din orchestra orădeană.

Se poate afirma, deci, că cele două concerte s-au situat la un bun nivel artistic, aplauzele sălii pline de tineri — ceea ce constituie de asemenea o satisfacție — fiind confirmarea unei munci de răbdare și migală.

CLAUDIU NEGULESCU

Craiova

Filarmonica din Craiova a susținut o serie de concerte foarte bine primite de public datorită diversității lucrărilor incluse în programe cît și interpreților prezentați.

În acest context se înscrie și simfonicul din 10 martie a.c., care a așezat alături doi dintre interpreții noștri de frunte : dirijorul Emil Simon și pianistul Dan Grigore.

Programul a fost echilibrat, cuprinzînd lucrări de facturi diferite, de la *Poemul pentru soprană și orchestră* al tinerei compozitoare Maya Badian, la *Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian și orchestră* de S. Rahmaninov, și pînă la *Simfonia a II-a* de Brahms cu care s-a deschis integrala simfoniilor compozitorului, inițiativă de incontestabil interes pentru publicul craiovean.

În *Rapsodia pe o temă de Paganini* de Rahmaninov, sensibilitatea și inteligența interpretativă a pianistului Dan Grigore, completate cu o cunoaștere temeinică a partiturii și o tehnică strălucitoare au creat momente de aleasă împlinire artistică.

Tînăra compozitoare Maya Badian abordează genuri muzicale diverse : piese pentru instrumente solo, muzică vocală de cameră, simfonică. *Poemul pentru soprană și orchestră*, inspirat de poezia *Din cînd în cînd* de Ana Blandiana, reține atenția prin îmbinarea cu inteligență a elementelor componente într-o construcție omogenă. Am remarcat supleţea liniei melodice a părții soliste (Eugenia Moraru, solistă a Operetei din Craiova) limpezimea și sinceritatea cuceritoare a expresiei, atribute prețioase și promițătoare pentru un tînăr talent.

ADELA NICULESCU

Iași

Corul „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii de Stat „Moldova" din Iași a prezentat un Concert de Capodopere ale muzicii din secolele XVI—XIX, sub bagheta tînărului dirijor Gheorghe Victor Dumănescu, actualul dirijor adjunct al formației.

Prima parte a concertului a cuprins lucrări de la Palestrina și Claude le Jeune, pînă la Bach și Händel. Păstrarea linearității firești a marilor polifoniști, redarea atmosferei senine a preclasicilor, precizia conturării tematice, finețea nuanțelor ca și tehnica de vocalize, au fost atributele esențiale ale interpretării lucrărilor incluse în această parte a programului. Totuși, pronunția colectivă a consoanelor finale (Palestrina — *Alma redemtoris mater)* și ridicarea sensibilă a tonului general, (J. S. Bach — *Inimă taci)* au lăsat să se întrevadă, încă, anumite lacune în pregătire.

A doua parte a concertului a început cu Haydn, trecînd apoi la Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Mendelssohn-Bartholdy, iar în final Ponchielli. Am avut astfel ocazia să ascultăm corul în toată amplitudinea sa (Haydn — *Furtuna* din oratoriul *Anotimpurile)* sau o splendidă simplitudine (Mozart — *Cîntec de leagăn*, în aranjamentul lui George Pascu). Dificultățile unor mari salturi de intervale (Beethoven — *Mare liniștită)* au fost trecute cu mult meșteșug. La fel, crearea unei atmosfere nuanțate, tipic romantice, așa cum a fost concepută redarea acestei perle a literaturii corale, care este *Ruhental* de *F. Mendelssohn-Bartholdy*. Corul a apărut și departajat, bărbații cîntînd cu distincție (Schubert — *Cîntec de despărțire),* iar sopranele și altistele dovedind o aleasă muzicalitate, în interpretarea *Miresei* și *Noapte de April* (prime audiții), de Brahms.

Se poate conchide cu ușurință deci asupra principalelor calități ale formației ieșene : omogenitate și muzicalitate, amîndouă bazate pe un înalt profesionalism. Am regăsit acest redutabil ansamblu într-o deosebită formă, avînd totodată o mare pasiune în dăruirea cîntecului.

S-au detașat doi soliști : soprana Elena Costin și baritonul Petre Gîrlea. Elena Costin, o coloratură de finețe, posedă o bună tehnică de cînt. Datorită însă emoției, a urcat, trăgînd și ansamblul după ea, iar rezultatul final l-a constituit faptul că notele supraacute au putut fi atinse doar cu prețul unor vădite dificultăți. Petre Gîrlea poate fi cu siguranță un bun corist, are un timbru de bariton înalt, un volum deosebit, dar nesiguranța intonației ne-a făcut să gîndim că întrebuințarea sa ca solist a fost oarecum prematură.

Acompaniamentul întregului concert a fost asigurat de pianista Rodica Epelbaum. Ea este încă studentă și această manifestare a coincis cu debutul său în cadrul Filarmonicii. O mai mare atenție o va scuti în viitor de unele stîngăcii de acompaniament, vădite îndeosebi la Haydn.

Dirijorul Gheorghe Victor Dumănescu are o mînă sigură. El este un veritabil talent care, dacă va persevera în îmbunătățirea tehnicii dirijorale și într-o mai aprofundată studiere a materialului sonor, va putea convinge prin realele sale însușiri.

Trebuie însă să arătăm și cîteva lacune care au persistat de-a lungul concertului. Astfel, tehnica de atac ni s-a părut deficitară (W. Byrd — *Glas trompet,* Beethoven — *Călătorie fericită* și altele). De asemenea, nu am văzut încă un dirijor de cor, care să înceapă o lucrare doar cu gestica unei singure mîini (Palestrina). În altă ordine de idei, *forța* ce se cere unui cor *à cappella,* nu este sinonimă cu aceeași nuanță a unei formații similare, acompaniate de orchestră. Din această cauză, corul a sunat — uneori — pînă la stridență, în dezacord cu tonusul general al întregului concert. Sîntem însă convinși că precizia ca și muzicalitatea sa îl vor conduce pe

Gheorghe Victor Dumănescu spre calea șlefuirii și a obținerii trudnice, a măiestriei artistice.

Un ultim cuvînt despre program, care a fost bine chibzuit, divers și interesant. Credem totuși că includerea ca final de concert a „Corului Poporului" din opera *Gioconda* de Ponchielli, a fost o scăpare. Se puteau găsi și alte lucrări, pentru o încheiere grandioasă, care să se încadreze însă în adevărata literatură corală. Socotim ca foarte pozitiv faptul că întregul program a fost cîntat în limba română (cu excepția lucrării de Palestrina). Aceasta ilustrează elocvent, dorința conducerii corului Filarmonicii ieșene, ca tineretul și — în general — ascultătorii să înțeleagă cît mai bine umanismul și generozitatea mesajului ce se desprinde din capodoperele clasicilor.

CL. N.

Cercul de „Prieteni ai muzicii românești"

Au trecut aproape doi ani de cînd, în urma vizitei făcute la Uzinele „23 August" și „Republica", de către o delegație de compozitori și muzicologi din orașul București, condusă de maestrul Ion Dumitrescu, Președintele Uniunii Compozitorilor, a luat ființă la Clubul Uzinelor Republica, în organizarea Consiliului Sindicatelor din sectorul 3, „Cercul de prieteni ai muzicii românești".

Întîlnindu-se cu creatori de prestigiu din toate genurile muzicii românești — muzică ușoară, și de operetă, corală și de mase, muzică de cameră, simfonică, operă și balet, precum și cu muzicologi, oamenii muncii din uzinele de pe platforma industrială „23 August" — membrii cercului — au audiat lucrări muzicale, îmbogățindu-și cunoștințele în acest domeniu.

Prin prezentarea unor creații ca *Pastorala* de Nicolae Oancea, *Cîntăm a țării tînără grădină* de D.D. Botez, *Românie, țara mea de dor* de Mircea Neagu, *Cîmpiile dacice* de Constantin Palade, suita simfonică *Anton Pann* de Theodor Grigoriu, *Suita simfonică în stil bizantin* de Doru Popovici, fragmente din baletul *Prinț și cerșetor* de Laurențiu Profeta, *Melodie, ritm, culoare* de Dumitru Bughici, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Wilhelm Berger, selecțiuni din opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu sau muzica pentru baletul *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac alături de cîntecele corale de Felicia Donceanu sau muzica ușoară a compozitorilor H. Mălineanu, Mișu Iancu, Radu Șerban, Florentin Delmar, George Grigoriu, Temistocle Popa și Vasile Veselovschi, de către muzicologii Lazăr Octavian Cosma, George Sbârcea, Gheorghe Firca, Edgar Elian, Ana Frost, Grigore Constantinescu și Grigore Bărgăoanu, s-a realizat atragerea de noi iubitori ai muzicii românești.

Invitați să vizioneze baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu — la Opera Română — în luna februarie a.c. membrii cercului „Prietenii muzicii românești" au fost prezenți împreună cu familiile cam în număr de 250 în sala de spectacol.

Succesul activității cercului de „Prieteni ai muzicii românești" de la Clubul uzinelor „Republica" se datorește desigur și bunei pregătiri organizatorice. Pe baza unui pliant-program, toți membrii cercului cunosc din timp ziua și ora întîlnirilor, precum și numele compozitorilor și muzicologilor invitați.

Uniunea Compozitorilor a asigurat în permanență, prin serviciul de documentare, benzile și discurile necesare audițiilor, punînd chiar bazele unei discoteci — la club — prin care iubitorii muzicii românești să facă în permanență cunoștință cu creația compozitorilor noștri.

Zaharia POPESCU

RECENZIE

Ghid de balet

După ghidurile dedicate literaturii muzicale de operă, concert, simfonică, camerală sau corală, iată că Editura Muzicală vine să adauge un prețios îndreptar pentru iubitorii acestei arte în plină ascensiune și afirmare, care este baletul. Mult timp tratat ca un simplu divertisment, dansul cîștigă în dimensiune și profunzime în secolul XIX și capătă statut de artă în sine în secolul nostru, cînd virtuțile lui multiple transformă vechiul gen de spectacol dansant, în spectacol total unde muzică, gest, decor și lumină formează un tot unitar, capabil de exprimări complexe și sugestiv-metaforice. Prezentul ghid, realizat într-o fructuoasă colaborare de Daniela Caraman-Fotea, Grigore Constantinescu și Iosif Sava este o carte dedicată deopotrivă specialistului și amatorului. Informația furnizată este precisă, concisă dar agreabil prezentată, evitîndu-se uscăciunea „enumerărilor" și „povestirilor" seci de libretе. Sînt furnizate datele esențiale privind studiile și creația compozitorilor menționați, sînt amintite lucrările dedicate de aceștia artei coregrafice și apoi creionate în cele mai importante realizări ale lor în domeniul muzicii de balet. Sigur, sînt atinse personalitățile marcante ale secolelor XIX și XX (neomițîndu-se nici precursorii). Poate că, în locul unor figuri de o importanță cu totul minoră (Alexandr Krein, Farid Iarrulin, Joseph Bayer, Hermann Klee și încă cîțiva) ar fi fost mai interesant să se rezerve un spațiu, cît de restrîns, și unor creații contemporane, realizate cu muzică concretă sau electronică. În această ordine de idei, așa cum sînt prezentate lucrări ca *Bolero* de Ravel, *Cele patru temperamente* de Paul Hindemith ș.a.m.d., lucrări concepute inițial pentru sala de concert și adaptate abia ulterior scenei, ar fi fost necesară semnalarea unor lucrări ca *Simfonia pentru un om singur* de Pierre Schaeffer, lucrare capitală în orientările moderne muzicale, lucrare ce și-a găsit o extrem de plastică transpunere coregrafică la Paris. Sigur, acestea rămîn sugestii pentru o proximă reeditare ; actualmente, așa cum se prezintă, *Ghidul de balet* rămîne o carte de preț în orice bibliotecă de meloman și muzician.

DAN BUCIU

La 100 de ani: Festivalul Cîntecului în R. S. S. Letonă

Pe o uriașă scenă, instalată sub cerul liber, în parcul din apropierea orașului Riga, în fața a peste 30.000 de auditori, cîntă un cor alcătuit din 12.000 coriști. Alte concerte, date de formații de suflători, de colective de dansatori și coruri de copii sînt urmărite întotdeauna de aproximativ 20.000 de auditori. Înaintea acestor concerte s-a organizat, ca de obicei, un concurs între diferite colective corale, venite din toate colțurile Letoniei Sovietice. Se desfășoară așa-numitul „război al cîntecului". În afara acestuia au loc și alte manifestări artistice. Este vorba de sărbătoarea generală a cîntecului leton care, în medie, are loc din cinci în cinci ani.

Anul acesta (între 21—22 iulie) tradiționalele sărbători populare muzicale vor marca o dată jubiliară — se împlinesc 100 de ani de la desfășurarea Primei sărbători generale a cîntecului leton, care a avut loc în anul 1873.

Din cele mai vechi timpuri Letonia este numită „țara cîntecului". Cele două milioane de locuitori au adunat și păstrează cam 30.000 piese din folclorul muzical. Sînt cîntece, datini, balade, care în trecut au ajutat poporul leton să suporte greaua înrobire, materială și spirituală, durînd de 600 de ani, a jugului feudal german și a țîrcovnicilor lui.

Pe la mijlocul secolului 19, în acea atmosferă de trezire a conștiinței naționale din Letonia, au început să se pună și bazele mișcării corale, iar prelucrările cîntecelor populare au constituit primul gen de muzică profesională letonă. Cîntul coral trezea conștiința maselor largi, asuprite, servind, în felul acesta, drept mijloc puternic de luptă împotriva ideologiei nobilimii germane care și după alipirea teritoriilor baltice la imperiul rus — secolul 18 — a continuat, cu consimțămîntul acestuia, politica de germanizare, înăbușind mlădițele culturii profesionale, național-democratice a populației autohtone.

Prima sărbătoare generală a cîntecului, care a avut loc la Riga cu 100 de ani în urmă, a constituit o mare victorie a poporului, angajat în această luptă și, totodată, un punct de cotitură în dezvoltarea culturii sale — generale și muzicale. Din acel moment s-a desfășurat o largă acțiune de culegere a folclorului. Tineretul din popor a început să-și manifeste dorința de educație muzicală, în conservatoarele din Rusia. Cu fiecare Sărbătoare a cîntecului (1880, 1888, 1895 ș.a.m.d.) importanța culturală a acestora devenea tot mai mare. În ele erau cuprinse concerte de muzică simfonică letonă, expoziții de artă plastică etc. Tot ele au creat condiții pentru renașterea portului etnografic național, care a devenit port de sărbătoare. Ca manifestări culturale ale celor mai largi mase, Sărbătorile cîntecului, prin programele lor ca și prin felul în care se desfășurau, reflectînd, desigur, și lupta socială din sînul națiunii, au devenit o piatră de încercare în făurirea culturii democratice. Acest fapt s-a vădit îndeosebi în condițiile statului leton burghezo-național din anii 20—30 ai secolului nostru. Dar creația corală, în spirit popular, a compozitorilor clasici letoni, printre care : A. Jurjans (1856—1922), J. Vitolis (1863—1948), E. Melngailis (1874—1954), E. Darzinš (1875—1910), A. Kalininš (1879—1951) și alții se împotrivea neîncetat tendințelor burgheziei reacționare de a folosi sărbătorile cîntecului în interesele ideologiei sale rapace.

Anul acesta se va desfășura cea de a 16-a Sărbătoare generală a cîntecului leton care va fi, în același timp, și a șaptea Sărbătoare ce va avea loc în condițiile Letoniei socialiste de după război, cînd această veche tradiție a căpătat multe trăsături noi. A crescut caracterul ei de masă — în prezent, fiecare al zecelea locuitor al Republicii participă la activitatea artiștilor amatori iar fiecare al 40-lea cîntă într-o formație corală. La sărbătorile cîntului din Letonia Sovietică au început să participe sute de formații de dans popular, de orchestre de suflători și de coruri de copii. Larga desfășurare a artei corale a contribuit la dezvoltarea, în creația compozitorilor letoni, a cîntului contemporan coral a capella. Compozitorii : Margeris Zarinš, Adolfs Skulte, Aldonis Kalminš, Valters Kaminskis, Pauls Dambis, au devenit remarcabili maeștri ai genului.

În ultimele decenii, sărbătorile cîntecului se desfășoară în cadrul manifestărilor închinate Zilei Letoniei Sovietice, care are loc la 21 Iulie. Ele întruchipează ideile patriotismului, definesc caracterul popular, de masă, al culturii socialiste, reflectă unitatea ce există între elementele naționale și internaționale din aceasta. În repertoriul sărbătorilor sînt cuprinse atît cîntece ale altor popoare din Uniunea Sovietică, cît și lucrări ale compozitorilor contemporani din țările socialiste. În cadrul schimburilor culturale au loc, din ce în ce mai des, turnee concertistice ale colectivelor corale din Letonia și din alte țări prietene. Aceste colective vor fi, pentru noi, oaspeți dragi și la manifestările jubiliare ale culturii corale letone — o sărbătoare a succeselor naționale și a prieteniei internaționale.

Astăzi, această veche tradiție a devenit o pregnantă parte componentă din întreaga cultură socialistă.

ARNOLD KOLOTÎN
traducere de I. Efremov

Cultura muzicală în Republica Populară Mongolă

La Ulan-Bator, capitala Republicii Populare Mongole a avut loc cel de-al doilea congres al compozitorilor mongoli, cu participarea unor delegaţi ai Uniunilor de creaţie muzicală din ţările socialiste. În prezenţa lui Sonomyn Luvsanwand, ministrul culturii, a reprezentanţilor conducerii de partid şi a compozitorului B. Gonciksumla, preşedintele Uniunii compozitorilor, congresul şi-a propus să întocmească un bilanţ obiectiv al rezultatelor obţinute de transformările profunde ale vieţii materiale şi spirituale a societăţii mongole în cadrul revoluţiei socialiste, precum şi stabilirea sarcinilor ce le revin creatorilor muzicali în viitoarea etapă de dezvoltare a ţării. Muzica, asemenea literaturi, teatrului şi artelor plastice, constituie o fenomenologie cu legile şi ritmica ei, care au constituit obiectul majorităţii referatelor susţinute de creatori, cu optica sporită de experienţele ce le-au dobîndit în ultimul deceniu în legătură cu raporturile de valoare dintre realizările diverse ale poporului mongol.

Realizările acestea vizează şi domeniul concret al instituţiilor muzicale, cu continua ridicare a nivelului artei interpretative şi îmbogăţirea repertoriului prin opere originale, reprezentative din literatura muzicală universală, ca şi domeniul creaţiei propriu-zise. Într-o ţară în care ştiinţa şi arta au făcut progrese mari în ultimul sfert de veac, contribuind la frumuseţea şi măreţia dramatică a transformării condiţiilor existente prin transformarea omului însuşi şi a felului său de a gîndi, muzica a urmărit pe de o parte atingerea unui nivel profesional, sincronizat cu dezvoltarea generală a economiei şi celelalte ramuri de activitate, pe de altă parte descoperirea acelor rădăcini populare care pot să asigure muzicii culte mongole vigoarea originalităţii.

Aflaţi la sursele străvechi ale pentatoniei, ca organizare a gamei muzicale, compozitorii din R.P. Mongolă au creat, în cele mai bune lucrări ale lor, un limbaj aparte, menit să dezvăluie un colţ de lume atît de îndepărtat de noi şi inedit pentru popoarele din emisfera vestică, dar cu toate aceste comunicîndu-ne emoţiile general umane şi dînd dovadă că pot fi înţeleşi oriunde, chiar dacă fiorul vieţii din deşerturi şi de pe platourile mongole le conferă o notă evidentă de exotic.

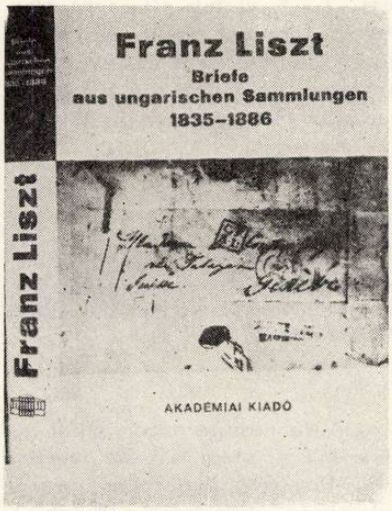
Exoticul acesta nu rezidă însă numai în pentatonie, care de altminteri nu apare decît în pasajele şi piesele avînd intenţii răspicate de evocare a peisajelor patriei şi a trecutului mizerabil al poporului infeudat străinilor. Caracterul de exotic se afirmă îndeosebi în muzica populară, interpretată vocal şi cu acompaniamentul instrumentelor naţionale *şamizenul*, *iataga*, *everburé* şi *morin-hur*, ultimul din ele un fel de violoncel şi chiar contrabas — fiindcă există în diferite dimensiuni — care se isprăveşte în capete de cal frumos sculptate şi colorate viu cu substanţe vegetale. Ceea ce relevă concertele Ansamblului de cîntece şi dansuri populare al R.P. Mongole — care a făcut turnee de spectacole la Moscova, Berlin, Varşovia, Praga, Bucureşti, Sofia, Budapesta, Pekin, Londra, Paris, Viena, etc. — este simţul mediului, de esenţă poetică, definind pentru urechea noastră caracterul sensibilităţii poporului mongol. Omul a suferit acolo secole îndelungi de lipsa libertăţii, a căldurii şi hranei, a celor mai elementare noţiuni de trai civilizat. Jugul social şi politic, inapoierea economică şi imaginea sumbră a existenţei au imprimat o trăsătură de melancolie profundă cîntecelor populare, însă viaţa în iurte a păstorilor migratori, care în ambianţa naturii au cunoscut puterea modelatoare şi stenică a visării, a dat naştere şi unor cîntece generoase, optimiste, pline de lumină şi veselie. De multe ori, ele pulsează de ritmul galopului herghelilor de cai iuţi şi mărunţi peste nemărginitele şesuri ale ţării.

Toate acestea au format în ultimul timp obiectul atenţiei compozitorilor mongoli, dar congresul recent a stăruit asupra necesităţii culegerii *întregului* tezaur folcloric, pe care civilizaţia tehnică şi formele de comunicare moderne din aglomerările urbane îl subţiază pe zi ce trece. Scopul celor două mari ansambluri populare, care organizează spectacole de masă în aer liber cu participarea a zeci de mii de privitori, este în ultimă instanţă cultivarea cîntecelor poporului, păstrarea vechilor costume tradiţionale, demonstrînd o exuberantă fantezie coloristică şi conservarea unor obiceiuri pe care progresul trebuie să le conserve ca pe un bun al comunităţii, definitoriu pentru sufletul şi istoria întregului popor.

La Ulan-Bator există un Teatru de Operă şi Balet, în al cărui repertoriu figurează şi cîteva lucrări originale. Am asistat la reprezentarea baletului *Doi prieteni* de S. Gonciksumla şi a operei *Lupta* de B. Damdinsuran. Muzica lor are o mare forţă dramatică, dar şi momente de lirism şi melancolie ce sugerează singurătatea omului în infinitul circular al zărilor Mongolici. Compozitorii acestor două lucrări — ambele pe librete cu subiecte inspirate din lupta poporului pentru libertate — încearcă nu numai moduri noi de prelucrare a folclorului naţional, ci şi o colorare personală a experienţelor de limbaj, însuşite în şcolile şi institutele muzicale superioare ale Moscovei şi Leningradului.

În această colorare cu o notă de individualitate, condiţionată de sursele folclorului propriu, stă nodul vital al muzicii culte mongole de azi, încît cu deplină întemeiere dezbaterile celui de-al doilea congres de la Ulan-Bator au insistat asupra ei, fiindcă arta slujeşte şi acolo comunicarea omului cu colectivitatea din care face parte, cu ideile timpului său şi cu năzuinţele de progres ce conferă perspective optime dezvoltării complexe a societăţii mongole.

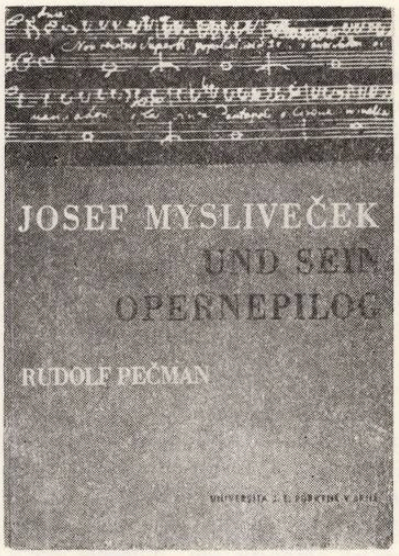
George SBÂRCEA



Franz Liszt. *Briefe aus ungarischen Sammlungen, 1835—1886.* Gesammelt und erläutert von Margit Prachács. Akadémiai Kiado, Budapest, 1966 — Bärenreiter Verlag, Kassel, 1966. Printed in Hungary, 484 p. + 24 ilustrații alb-negru.

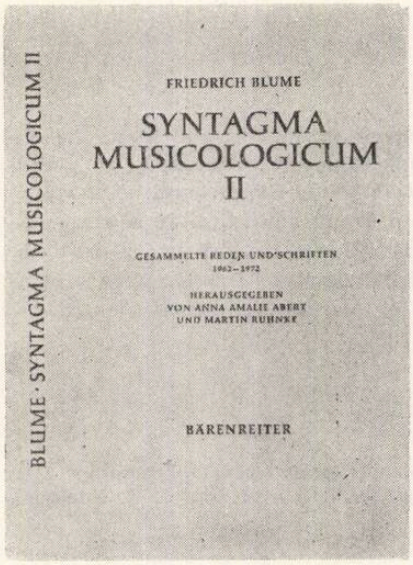
Cunoscuta cercetătoare și bibliografă maghiară Margit Prahàcs oferă cititorilor — într-un masiv volum de corespondență (în mare parte inedit), editat în excelente condiții grafice — imaginea complexă a legăturilor lui Franz Liszt cu patria sa de-a lungul anilor 1835—1886. După cele 8 volume de scrisori tipărite anterior de La Mara (între anii 1893—1903, această nouă colecție prezintă un real interes pentru muzicologii noștri. Anual, Franz Liszt primea în medie circa 2.000 de scrisori din toate colțurile lumii. De aici vastitatea neobișnuită a corespondenței sale, astăzi o sursă primordială în descifrarea biografiei muzicianului. Relevarea documentelor păstrate în arhivele particulare și de Stat din Ungaria, aruncă o lumină nouă asupra activității artistice desfășurate de marele muzician. Printre altele semnalăm scrisorile trimise din Timișoara (10 XI 1846) București (1 I 1847), Iași (16 I 1847), precum și numeroase referiri la Transilvania. Reținem de asemenea cronologia turneelor pe meleagurile noastre (1846—47, 1879), cu indicarea precisă a datelor concertelor și sălilor. Volumul — precedat de o amplă și documentată *Prefață*, un *Catalog al scrisorilor* și un indice al *Surselor de păstrare* — se împarte în patru capitole: 1. Anii de pelerinaj ai virtuozului (1835 — 1847); 2. Perioada Weimarului (1848 — 1861); 3. Perioada Romei (1862 — 1868); 4. Ultimul deceniu al vieții de la Weimer, Budapesta, Roma (1869 — 1886). Aparatul critic final (Comentarii la scrisori, Prescurtări, Bibliografie, Cronologia turneelor în Ungaria, Indice de nume și locuri), precum și o inedită *iconografie* completează acest volum de ținută științifică, ce se recomandă tuturor ca instrument de lucru indispensabil în cunoașterea biografiei marelui compozitor maghiar.

Rudolf Pečman. *Josef Mysliveček und sein Opernepilog.* Zur geschichte der neapolitanischen Oper. Brno, Universita J. E. Purkyně, 1970, 208 p. + 49 ilustrații alb-negru.



Prima amplă monografie asupra compozitorului ceh Josef Mysliveček (1737 — 1781), supranumit de contemporanii săi *„il divino boemo"*, ne dezvăluie de fapt nu atît un capitol din viața muzicianului pe nedrept uitat, cît mai degrabă momentul de cotitură artistică a școlii napolitane — petrecut la mijlocul veacului al XVIII-lea — cînd tradiționalul centru muzical italian a dobîndit o strălucire europeană. Muzicologul Rudolf Pečman a cercetat arhivele italiene, austriece și cehe, realizînd o veritabilă frescă asupra teatrului lirico-dramatic napolitan, serios fundamentată pe izvoare și documente inedite. De altfel amplul aparat critic atestă vastitatea cercetării (Catalogul operelor lui J. Myslivecek, Libretiștii compozitorului, Lista premierelor cu locul reprezentațiilor, Bibliografie, Tabloul ilustrațiilor, Indice de nume proprii). După o succintă *Introducere*, Rudolf Pečman urmărește *Epoca în lumina izvoarelor și surselor bibliografice*, *Școala lirică napolitană și tipologia pieselor lui Josef Mysliveček*, *Dramma per musica de Metastasio și operele lui Mysliveček*, *Opera „Medonte" de Mysliveček*. Contemporan cu Haydn și Mozart, muzicianul ceh a trăit departe de patrie drama emigranților boemi din veacul luminilor, fără a-și dobîndi locul meritat pe măsura talentului său real. Mysliveček a înfruntat nu numai ostilitatea (și admirația, din păcate, locală) a italienilor, ci și concurența artistică a lui W. A. Mo-

zart.. Aci ni se pare că autorul își supradimensionează conaționalul, încercînd să-l așeze pe același piedestal cu genialul creator al *Flautului fermecat*. Reține totuși atenția pertinenta analiză a stilului clasicului ceh și îndeosebi paginile consacrate operei *Medonte* (numeroasele citate muzicale vădesc o muncă acerbă asupra partiturilor). Monografia lui R. Pečman interesează și muzicologia românească întrucît muzica *„divinului boem"* a circulat — se pare chiar în timpul vieții sale — pe meleagurile Transilvaniei. În colecția Muzeului *Bruckenthal* din Sibiu am descoperit un manuscris de 8 pagini (*Aria in B-major*), cu textul tradus în limba germană, datat *„1796"*, al lui *„Giuseppe Mislivecek"* (așa dar, copie de epocă). Faptul întărește concluziile autorului asupra ariei largi de răspîndire a creației clasicului ceh în Europa.



Friedrich Blume. *Syntagma Musicologicum II*. Gesammelte Reden und Schriften 1962—1972. Herausgegeben von Anna Amalie Albert und Martin Ruhnke. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1973, 405 p.

Personalitate științifică de prestigiu, conducător al monumentalei enciclopedii muzicale *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Prof. Dr. Friedrich Blume a împlinit (la 3 ianuarie 1973) vîrsta de 80 de ani, eveniment marcat prin publicarea celui de al doilea volum din *Syntagma Musicologicum*. Volumul reunește — în atenta îngrijire critică a celor doi apropiați colaboratori și discipoli Anna Amalie Albert și Martin Ruhnke — o suită de studii și articole privitoare fie la disciplina muzicologiei contemporane (obiect, metodă, concepții), fie la istoria muzicii universale din sec. XV pînă la primul război mondial (1914). Adept al științei muzicale pozitive, Fr. Blume pledează în unele studii-program (*Muzică și muzicologie, Cercetarea istorică muzicală azi, Probleme ale edițiilor critice muzicale*) pentru o nouă atitudine față de documentul autograf, pentru probitatea și scrupulozitatea cercetării, pentru impunerea disciplinei muzicale în rîndul științelor contemporane de prim ordin. Veritabile modele de investigație documentară pot fi socotite articolele și studiile consacrate creației lui J. S. Bach, J. Haydn și Ludwig v. Beethoven. Nu lipsește uneori stilul polemic *(Ni se oferă o nouă imagine a lui Haydn ?)*, după cum aproape toate contribuțiile lui Fr. Blume vizează aspecte inedite, puncte noi de vedere asupra unor probleme majore de istoria muzicii. Migala și sistematica prezentare a unui document inedit (de pildă, *Manuscrisul T 131 din Biblioteca publică din New York)* pot constitui exemple de metodă în publicarea izvoarelor în muzicologie. Fr. Blume nu încearcă să reia drumuri bătătorite de precursori în problemele de istoria muzicii, ci defrișează — cu o maximă sobrietate și prudență științifică — locurile ascunse, „petele albe" din viața și activitatea muzicienilor de odinioară (Josquin Déprez, Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Nikolaus Bruhns).

VIOREL COSMA

ȘTIRI

• În cursul anului 1972, organistul Joseph Gerstenengst a susținut numeroase concerte în străinătate, contribuind prin activitatea sa la răspîndirea muzicii de orgă românească dincolo de hotarele țării. Aproape toate programele sale au cuprins în prima jumătate lucrări din literatura universală de orgă începînd cu maeștrii barocului timpuriu și sfîrșind cu creații moderne, iar a doua jumătate a fost dedicată școlii noastre de orgă (fie vechilor compozitori transilvăneni, fie celor contemporani).

După ce a concertat la Roma, la Zagreb și la Festivalul ungar de vară de la Tihany, a participat, în luna septembrie, la Festivalul internațional de orgă de la Olomouc (Cehoslovacia), unde a prezentat exclusiv muzică de orgă din țara noastră și anume lucrări de Croner, Dressler, Kozma, Ciortea și Porfetye.

În luna octombrie a inaugurat „Săptămîna Română" la Freiburg (R. F. Germania) cu un recital, iar în noiembrie a întreprins un turneu prelungit, prin mai multe orașe din nordul Uniunii Sovietice (Leningrad, Riga, Tallin și Vilnius).

Despre recitalul din Freiburg, *„Badische Zeitung"* scria :

„Organistul român Joseph Gerstenengst, pe care acum trei ani l-am auzit pentru prima oară, și-a dedicat de data aceasta aproape jumătate din program compozitorilor din patria sa... Printr-o registrație excelent echilibrată a reușit să scoată în evidență atît „cantus firmus" cît și vocile contrapunctice din *Magnificat octavi toni* de compozitorul baroc transilvănean Daniel Croner. Partea a doua a programului a început-o cu Marele preludiu și fuga în mi minor : BWV 548, de Bach. Atît la preludiu cît și la fugă s-a putut remarca o finisare dinamică bine diferențiată ; de exemplu s-au putut desluși bine dinamica și tehnica de registrație în pasajele de virtuozitate și interludiile din cuprinsul fugii...

„Compozitorul român Tudor Ciortea (născut în 1903) a fost reprezentat prin lucrarea sa *Cîntec de seară*, o compoziție în veșmînt arhaic, cu un melos și armonii de o sobrietate molcomă și sfîrșindu-se într-o liniștire deplină.

„Oaspetele din București a recurs către sfîrșit la resursele totale ale întregului complex de orgi al Domului, cînd a interpretat lucrarea celui mai important compozitor român de orgă actual, Andreas Porfetye (născut în 1927), și anume: *Fantasia pe tema B-A-C-H*, continuată apoi pe o temă gregoriană *„Incipit lamentatio"* și terminînd cu o reluare a temei B-A-C-H; o lucrare compusă și interpretată cu o vigoare originală, bogată în erupții sonore (în Fantezie) cît și cufundare interioară (în Lamentație)".

• La 10 noiembrie 1972 a murit la Londra compozitorul și dirijorul anglo-român Francis Chagrin (născut la București, în 15 noiembrie 1905). Între anii 1924—1928 a studiat ingineria și paralel a urmat cursuri de pian la Conservatorul din Zürich. Revenind în țară, a studiat compoziția cu Mihail Jora la Conservatorul din București (1930—1932). Între 1933—1935 a fost elevul Nadiei Boulanger și al lui Paul Dukas, la „Ecole Normale de Musique" din Paris. Se stabilește apoi în Anglia, unde desfășoară o susținută activitate componistică și, în același timp de organizare a unor manifestații muzicale (în calitate de director muzical în „British Broadcasting Corporation"). În 1943, la Londra, fondează „Comitetul pentru promovarea muzicii noi".

Cu cîțiva ani în urmă ne-a vizitat, apărînd pe podiumul de concert al Sălii Radiodifuziunii în dubla calitate de dirijor și compozitor.

Creația sa cuprinde muzică simfonică, muzică de cameră, lucrări pentru pian, lieduri, muzică de film și pentru emisiuni radiofonice.

Puțin timp înaintea morții, Francis Chagrin a consacrat un articol — în revista londoneză „Tempo" — monografiei „George Enescu", apărută în Editura Academiei Republicii Socialiste România, în anul 1971. Apreciind călduros această lucrare închinată uneia dintre cele mai mari personalități ale secolului nostru, Francis Chagrin sugera în concluzie o ediție în limba engleză a acestei monografii de mare interes.

ȘTIRI

• În editura „Neue Musik" din Berlin a apărut un volum în care sînt reunite comunicările Congresului Internațional „Beethoven" — care a avut loc în decembrie 1970, cu ocazia comemorării a 200 de ani de la nașterea compozitorului. Printre referenți se numără și Dr. Vasile Tomescu, a cărui comunicare poartă titlul *„Bedeutung und Werte der Musik Beethovens in der Rumänischen Musikkultur"* (Semnificația și valoarea muzicii lui Beethoven în cultura muzicală românească). Autorul se oprește asupra interpretării muzicii beethoveniene în țara noastră, asupra influenței ei în școala componistică românească, precum și asupra contribuțiilor muzicologilor români dedicate studierii vieții și operei lui Beethoven.

• Din sumarele publicației semestriale a Consiliului Canadian al Muzicii *„Les Cahiers canadiens de musique"* (nr. 3 și 4 din 1971—1972): — *Alexandre Scriabine* (1872—1915) de Marina Scriabine, compozitoare, critic și muzicolog; — *Congresul Internațional al Muzicii de la Moscova:* Dare de seamă semnată de François Bernier, dirijor, președintele Consiliului Canadian al Muzicii; Cuvîntarea lui Yehudi Menuhin; Comunicarea pe teme de educație muzicală, a compozitorului R. Murray Schafer; — *Dosar Stravinsky-Canada 1937—1967* (Stravinski și Radiodifuziunea Canadiană; Amintiri; un studiu „Stravinsky și Opera" semnat de Lothar Klein; un interviu luat în 1962; — *Locul muzicii canadiene în creația contemporană*, de Maurice Fleuret.

• În *„Neue Zeitschrift für Musik"*, Heft 1 1973 (pp. 23—26), Josef Häusler semnează un articol intitulat: *Einheit in der Mannigfaltigkeit — Skizze über Lutoslawski* (Unitate în diversitate — Schiță asupra lui Lutoslawski). Compozitorul polonez, personalitate marcantă a muzicii contemporane, a împlinit la 25 ianuarie 1973 vîrsta de 60 de ani.

• În 1974 se vor împlini 100 de ani de la nașterea lui Arnold Schönberg (1874—1951). Editura „Belmont Music Publishers" din Los Angeles începe de pe acum tipărirea a trei lucrări legate de activitatea multiplă a lui Schönberg: — *Models for Beginners in Composition* de A. Schönberg (Ediție revăzută și corectată de Leonard Stein, bazată pe materiale pregătitoare pentru lecțiile predate de Arnold Schönberg la University of California — Los Angeles); — Brahms: *Piano Quartet in G minor, Op. 25* aranjament pentru orchestră de A. Schönberg; — *Gurre-Lieder* (Full Score), for soli, chorus and orchestra.

• Rudolf Friml, compozitorul american de operetă, a murit la Hollywood, în 12 noiembrie 1972, în vîrstă de 92 de ani. Născut la Praga, după ce și-a terminat studiile la Conservatorul praghez (unde i-a avut ca profesori pe Dvorak, Foerster și Jiránek), a întreprins un turneu prin Europa și Statele Unite ale Americii, ca acompaniator al violonistului Jan Kubelik. În 1904 s-a stabilit în Statele Unite, ca pianist virtuoz. Începe să compună de prin 1912. Cele mai mari succese le înregistrează cu *Rose Marie* (1924) și *The Vagabond King* (1925).

• Igmar Bergman, renumitul regizor suedez, a început să turneze o nouă versiune cinematografică a operetei *Văduva veselă* de Franz Lehar, avînd ca protagonistă pe Barbra Streissand.

ILEANA RAȚIU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Sur certains aspects de la création musicale contemporaine

La tendance actuelle de ressusciter la sociologie muzicale apporte une incontestable réévaluation de certaines normes qui garantissent ainsi l'existence de l'acte créateur en tant que tel, les appréciations esthétiques et de valeur et, surtout, une activité positive centrée sur la relation complexe créateur-interprète-auditoire.

Cette réflexion vise — tel que, d'ailleurs, de nombreux points des matériaux préparateurs de nos débats le prouvent — la sphère de la pensée, certaines catégories de l'esthétique musicale marxiste. Mais les choses ne laissent pas de pouvoir être envisagées aussi sous un angle contraire : celui de l'intérêt manifesté pour la sociologie par quelques philosophes non marxistes ou seulement influencés partiellement par le marxisme et qui les a conduits à reconnaître comme valables certaines idées fondamentales du matérialisme dialectique et historique et cela, non seulement par le truchement de la méthodologie, mais aussi par celui de l'ontologie même. Pour donner du poids à notre affirmation, nous rappellerons ici l'adoption d'un point de vue sociologique chez des esthéticiens tels que Mikel Dufrenne, Lucien Goldmann et, *not least*, Theodore W. Adorno. C'est dans l'interférence de l'éthique et de l'esthétique — ainsi qu'elle a été formulée par George Lukacs — que tous ceux qui suivent l'évolution des idées à partir d'une telle position, voient s'ouvrir devant la sociologie une perspective et de vastes possibilités de prospection.

L'anthropologie, l'ethnologie et — pourquoi pas ? — l'ethnomusicologie, considérées de nos jours comme des disciplines sociologiques par excellence, ont transformé le *couple* éthique-esthétique dans la triade éthique-ethnique-esthétique. Celle-ci a fait valoir une fois de plus — grâce aux recherches promues par Cl. Levi-Strauss — l'existence, dans le cadre de différentes sociétés, de certaines structures et fonctions qui ont déterminé, en l'étayant, une nouvelle vision des processus qui se produisent dans la société, la langue, la technique ou l'art et qui, de fait, ne sont que des structures et des fonctions spécifiques de la communication.

L'échange d'idées avec les traditions de la recherche sociologique, de même qu'avec la méthodologie dialectique ou la théorie de la spécificité, ont orienté le structuralisme, ainsi défini, vers le marxisme, filiation qui lui est d'ailleurs souvent reconnue.

Le rôle que la communication et la théorie de l'information détiennent dans la vie contemporaine s'avère être prépondérant tant par la détermination d'un rapport infra et intersciences, en y délimitant par exemple une sous-division de la science qui nous occupe en tant que „sociologie des communications des masses", que par l'idée qu'elles engendrent, contraire à de nombreuses convictions du passé, sur la communication artistique ; pour être sans doute pourvue d'un caractère spécifique, cette sorte de communication implique néanmoins de fines nuances, soit qu'on le considère sous l'angle de l'oeuvre artistique soumise à un continuel processus de transformation, soit qu'on l'examine du point de vue du milieu social qui reçoit l'oeuvre — milieu non homogène et soumis, à son tour, à de perpétuelles et toujours plus rapides mutations.

De cette ample confrontation des domaines aussi bien que de la confrontation des positions idéologiques, est ressortie une fois encore la force germinative de la pensée scientifique marxiste. Il ne nous semble pas que l'adoption d'une attitude „d'ajustement" serait nécessaire dans le cas de notre conception sur l'art musical, sauf lorsque, pour des questions essentielles, persisteraient certaines vues dogmatiques ou si, pour dénoncer tout au contraire certaines étapes révolues de ces vues, une attitude aussi tapageuse qu'inconsistante était adoptée.

De fait, les réalités du domaine de la création, l'expérience honnête, l'ouverture vers les idées de valeur — concrétisées dans la dite interaction des facteurs méthodologiques et épistémologiques —, ont mené, tout au moins dans le cas de la science roumaine, à la conquête de positions nouvelles, conquête qui n'avait plus donc rien de surprenant, puisqu'elle venait d'elle-même, amenée par l'enthousiasme authentique de n'importe quel artiste ou scientifique à l'égard de l'acte de culture dans la mesure où cet acte signifie une nécessité majeure et contemporaine de l'humanité.

Quel que soit l'essor enregistré par la sociologie musicale — science complexe mais, jusqu'à un certain point, ambiguë, issue qu'elle est de disciplines particulières concurrentes —, on ne saurait négliger la place centrale qu'y occupe l'oeuvre d'art, en tant qu'objet des aspirations créatrices de l'artiste, en tant que facteur de liaison entre ce dernier et le public, en un mot en tant que „messagère". On trouve en effet dans l'oeuvre d'art, concentrées, non seulement les intentions individuelles et celles qui sont déterminées ou expliquées historiquement, mais encore une somme d'éléments qui décident des rapports ultérieurs entre une oeuvre ou plusieurs oeuvres, à un moment donné, et le milieu social exerce une influence importante sur l'oeuvre musicale soit par la consience de l'artiste en cause, soit, directement, par les coordonnées de la vie musicale — le goût et le degré de préparation du public, les actions d'organisation (y compris les actions teintées de bureaucratie). Il n'est pas moins vrai que l'oeuvre musicale elle-même agit de manière „formative" sur le milieu récepteur. C'est sur ce dernier aspect que nous voudrions nous arrêter.

La musicologie, considérée au début en tant que discipline historique, était notamment centrée sur la personnalité des créateurs, sur la différenciation des époques envisagés sous l'angle de la contribution du génie créateur et ce n'est que plus tard qu'elle le fut sur la morphologie stylistique. Mais la nécessité même d'expliquer les styles a conduit à un considérable développement de l'investigation de l'oeuvre musicale, de l'analyse. Ramener à l'actualité le phénomène musical et opérer une généralisation *phénoménologique* de ce dernier ne sont certes pas étrangères à l'orientation de nombreux domaines de la recherche vers la phénoménologie. L'esthétique phénoménologique (Mersmann) — telle qu'elle a été définie par opposition à l'esthétique normative traditionnelle — place l'oeuvre d'art musicale au centre de l'observation et n'accepte pour critère de valeur que celui qui prend naissance de la somme des données offertes par l'analyse.

Les conséquences qui en résultent pour la modalité de travailler et de voir du spécialiste résident dans la réaffirmation des valeurs des lois musicales intrinsèques, aussi bien que dans la réaffirmation de l'acte musical, non pas aussi à son explication ; d'une certaine importance à aborder théoriquement l'acte musical, offrant une large gamme de possibilités cognitives, depuis les plus directes — absolument nécessaires au métier *(techné)* — jusqu'à la spéculation ésotérique et à une dialectique spécifique de la forme. Une exagération du „contenu nécessaire" de la conception a engendré une condamnation de toutes ces modalités positives de la marche cognitive à l'échelon „inférieur" des notions didactiques que seul un manuel d'enseignement de la composition devrait contenir. D'autre part, l'exagération dans le sens du positivisme philosophique de ces modalités — réellement „positives" — risque de pousser le spécialiste vers l'observation en tant que telle de l'acte musical, non pas aussi à son explication ; cela ménerait, de manière paradoxale, à une attitude étroitement opérationnelle, sinon irationnelle.

Mais, quelle que soit la position dont en envisage l'histoire de l'art musical, une chose est aujourd'hui certaine : à savoir le caractère de loi du développement stylistique et de la technique artistique, l'irréversibilité du phénomène qui entraîne immanquablement l'apparition de nouveaux styles et courants. On assiste, depuis la prise de conscience de la personnalité humaine enfin libérée, propre à la Renaissance, à l'individualisme romantique et jusqu'à la prétendue originalité des courants du XIX siècle, à une accélération du processus qui, dans le cadre des courants d'avant-garde, se drape dans les plis de l'„absolu". La mentalité de l'artiste-même se ressent d'une certaine vision évolutionniste qui tend, parfois, soit à se superposer à cette loi du devenir, spécifique du caractère artistique, soit à l'ignorer. Au fond, bien que nous assistions, par l'effet de la révolution technique-scientifique, à un déroulement incomparablement plus rapide des processus d'innovation, dans le domaine de l'art nous sommes d'avis que la loi du devenir se garde non seulement à un rythme plus lent, mais aussi ne saurait être comparée en tous points aux révolutions qu'elle provoque dans le domaine des mathématiques, sciences physiques, biologie, etc. Si certaine avant-garde s'assigne d'être — par des moyens artistiques sans cesse plus nouveaux et jamais les mêmes d'une oeuvre à l'autre — la réplique d'une révolution pareille, il convient de remarquer chez les représentants de la création musicale des pays socialistes un plus juste équilibre entre l'attitude de prospection et celle du maintien d'un contact tout naturel avec les étapes antérieures. Certaines constantes : l'„*éthos*" — y compris *l'éthos* national de l'oeuvre d'art —, une contemporanéité capable de convaincre dans des conditions effectivement „contemporaines" un public actuel et non seulement un public d'avenir, un cachet de la personnalité de l'artiste en tant que reflet de l'homme, être-social, enfin le prestige accordé à l'oeuvre artistique qui n'admet point de faire „n'importe quoi" au nom d'une nouveauté douteuse, telles sont les caractéristiques qui définissent cette musique. Il y a assez longtemps qu'un observateur occidental de la

musique roumaine actuelle — surtout de la création musicale de la jeune génération — affirmait qu'„elle possède toutes les qualités de l'avant-garde, sans en avoir aussi les défauts". Nous sommes convaincu qu'une semblable constatation pourrait s'appliquer à tout le mouvement musical de l'Est, que l'Occident observe actuellement avec une attention de plus en plus soutenue.

Nous avons dépassé l'étape de l'étroit entendement de la sphère du caractère artistique par le seul primat du „contenu". Nous avons compris le rôle primordial que détiennent les processus spécifiques de l'art, y compris ceux de la forme. Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement de l'observation critique, de la méditation philosophique-esthétique autour de la création musicale, mais aussi de la nature de la conception même de l'oeuvre. Cette remise du phénomène musical — dont nous parlions tout-à-l'heure — dans le plan de la conscience humaine et dans celui de la pensée créatrice, en tant qu'expression essentielle d'un art dépourvu au même titre de l'évidence de la *mimesis* que de celle d'une sémantique proche du notionnel, représente comme un carrefour dans la manière du compositeur de la seconde moitié de notre siècle de faire „oeuvre de musique". Celui-ci accordera toute leur importance aux modalités à travers lesquelles il rendra ses intentions et — qui mieux est — il agira sur ces modalités, en devenant ainsi non seulement le créateur d'une „expression sonore", mais aussi celui de tout un monde de formes, de certains systèmes musicaux.

L'activité du compositeur contemporain témoigne, bien plus que par le passé, d'un dédoublement : aspect pratique d'une part, aspect théorique d'autre part. C'est la cause de l'apparition de ces „théories" et de ces „systèmes" individuels ou propres à un groupe relativement restreint, de ces „esthétiques" qui s'avèrent, la plupart du temps, n'être qu'une *ars poetica* personnelle.

Il est tout naturel que l'émission de semblables „théories" particulières soit tout autant le résultat d'une volonté à dépasser l'ancien, que d'un besoin de renouvellement de certains principes devenus inefficaces. La pensée théorique-esthétique du passé, aussi bien que la théorie dont faisaient usage les créateurs, étaient l'expression de l'assimilation — opérée à l'aide et à travers la matière musicale — de quelques principes propres à l'esprit humain, d'essence quantitative et qualitative (et qui se trouvent, de manière spécifique, aussi dans les processus du langage courant, les processus logiques ou mathématiques).

La substance musicale nouvelle (depuis l'atonalité ou la tonalité élargie jusqu'au dodécaphonisme) a troublé l'équilibre des différents principes qui avaient collaboré à la création d'un langage musical, Pourtant, le nouveau langage ne pouvait se passer ni de logique, ni de mathématiques, ou — plus proprement dit — des processus qu'il y identifiait. Mais, alors que dans la musique du passé, ces processus étaient *infra-impliqués*, voici que dans la musique nouvelle ils sont *méta*-impliqués. Il faut, à nouveau et chaque fois, les y incorporer. C'est ainsi qu'ont pris naissance les innombrables „langages" nouveaux, c'est ainsi que les mathématiques ont pénétré toujours plus à fond et plus intensément dans l'acte créateur-même qui, jadis, était „spécifiquement musical" et, par conséquent, renfermé sur lui-même.

On peut affirmer que chacune des étapes de l'engendrement ou de la maturation d'une catégorie musicale (mélodie, harmonie, rythme) témoigne clairement non seulement de l'essence et du mécanisme spécifique de la catégorie en cause, mais aussi du processus de méditation sur l'essence même de l'art, sur les vertus spatiales-temporelles de celui-ci, qui constituent les cadres incontestés, objectifs et obligatoires de tout processus. N'importe quelle catégorie, n'importe quel paramètre doit s'y rapporter, à nouveau, lorsque l'aspiration d'atteindre l'*optimum* dans les limites d'un système qui, naguère encore, était complètement constitué et maturisé, s'avère impuissante. Le cas le plus typique est celui de la mélodie qui, à cause de la tendance à une chromatique excessive et de sa subordination à l'harmonie, s'est ménagée une issue à travers la musique sérielle et d'autres procédés de réorganisation musicale, comme par exemple les modes complémentaires. Un nouveau principe absolu, le principe chromatique, annule une série de relations avec les principes traditionnels de la hauteur, tout en influençant aussi ceux de la durée (autrement dit la rythmique), des attaques et de la forme. Depuis que le centre de pesanteur a été déplacé de l'élément musical, sur un autre — tel que, par exemple, dans la musique des deux dernières décennies, sur la rythmique —, de nouveaux problèmes temporels et spatiaux se sont posés, entraînant de manière implicite l'application de diverses méthodes pour les faire agir, méthodes qui, sans doute, sont essentiellement différentes des traditionnelles.

Par le trouchement de tous ces processus, le discours musical, son existence, son langage s'engagèrent sur d'autres voies d'évolution. L'oeuvre d'art dépend néanmoins de ces langages qui — le fait est — ne bénéficient plus de l'accord unanime du milieu récepteur, lequel n'est que plus ou moins averti et familier du „style" de l'époque. Chaque compositeur ou même chaque oeuvre viennent nous proposer de nos jours un langage conçu tout exprès. Du point de vue du processus de réception, l'accent se déplace du langage, sur le mode de comportement de ce dernier, sur *l'information* que l'ouvrage est apte de transmettre. Dans les conditions d'une riche information, d'une information qui apporte un considérable degré de nouveauté, la *nature* du langage n'a plus une importance primordiale pour l'auditoire, elle disparaît en tant que barrière à son „intelligence", alors même que les mécanismes internes du langage échappent au jugement rationnel de l'élément récepteur.

Si nous envisageons l'expérience créatrice des compositeurs roumains — qui ont la possibilité de s'exprimer dans des modalités sylistiques et techniques personnelles — autant que celle qui naît du contact direct d'une oeuvre musicale avec des couches différentes de public, nous ne saurions ne pas observer que pour satisfaire aux exigences du goût et du degré de réception, il est rigoureusement tenu compte non seulement des impératifs d'ordre technique-

constructif, mais aussi de la nécessité de promouvoir un langage musical efficace, apportant une riche information. Il est hors de doute qu'au-delà de n'importe quelles déclarations péremptoires, le compositeur souhaite une large audiance à son oeuvre. Il aspire par conséquent à un certain public, apte de comprendre le message qu'apporte son oeuvre ; bien mieux, en créant un monde exprimable en des formes sensibles — en conformité d'ailleurs aux statuts éternels de l'art — il aspire à former le public à l'aide de sa création, à modeler le milieu récepteur non seulement en tant qu'individus socio-culturels, mais aussi en tant que représentant de la communauté humaine.

GHEORGHE FIRCA

Les prémisses actuelles de la formation du musicien

Dans la société contemporaine et tout particulièrement dans la société socialiste, la création de prémisses pour la formation du musicien de demain s'impose comme une nécessité objective.

Dans notre pays, cette action est organiquement encadrée dans les coordonnées générales de perfectionnement et de modernisation de notre société socialiste multilatéralement développée et centrée sur la prospection de l'avenir. Les facteurs qui, dans notre enseignement musical, déterminent la nécessité et l'orientation de ces prémisses, sont les suivants :

1. La révolution technique-scientifique et ses conséquences sur l'amplification et l'accélération sans précédent des processus d'investigation, d'élaboration, de communication et de réception du phénomène musical du passé, du temps présent et de l'avenir.

2. Les mutations essentielles qui se produisent dans la structure psychique et intellectuelle des jeunes talents (compositeurs, interprètes, musicologues) — les musiciens de demain — dont la capacité d'assimilation, d'intellectualisation et de sensibilisation va en s'amplifiant respectivement.

3. Les mutations essentielles qui sont censées se produire dans la structure psychique, intellectuelle et sociale du public de demain, dans les conditions de la société socialiste et communiste ,et suivant le cadre et les nouveaux moyens d'investigation, d'élaboration, de communication et de réception du phénomène musical de l'avenir.

Tout en continuant et en fertilisant les meilleures traditions de l'enseignement musical du passé, notre enseignement musical actuel est basé sur un principe qui tire son essence de la triade corrélative : *recherche — enseignement — production artistique.*

Il ne sera plus permis au musicien de demain — compositeur, interprète, pédagogue, musicologue —, ayant une formation moderne, scientifique, d'ignorer quoi qu'il fût de l'univers sonore, de l'univers psychique et intellectuel des musiciens ou des simples amateurs de musique, de la musique de leur temps. Bien mieux. Le musicien de demain, de formation artistique et scientifique moderne, devra posséder une certaine capacité de précision scientifique, afin d'être à même — à la lumière du passé, à travers le prisme du temps présent et dans la perspective de l'avenir — de préconiser (autant que possible dans un esprit d'objectivité) ces multiples voies diversifiées d'évolution de la musique et de la vie musicale, aptes de représenter le sens du progès artistique dans les conditions spécifiques de la nation socialiste dont il fait partie.

A l'instar de tous les créateurs de bien matériels et spirituels, le musicien de nos jours et — à plus forte raison celui de demain — est la cible d'un véritable bombardement d'informations, auquel il est obligé de faire face au prix de connaissance, d'information et de recherche.

C'est la raison pour laquelle dans notre pays, ce genre d',,éducation permanente", de „recyclage", a été légiféré et investi d'un caractère institutionnel.

Dans ce système de formation et d'information permanente — dont relèvent absolument tous les créateurs de biens matériels et spirituels — les musiciens se trouvent à leur place.

Dans tous les instituts d'enseignement musical de notre pays, on constate un souci permanent de l'information et de la recherche. Bibliothèques, discothèques, cinémathèques, laboratoires, cabinets d'études se trouvent mis à la disposition des professeurs et des étudiants en vue de la documentation et des recherches.

Les plans de recherche scientifique sont particulièrement riches et divers. On se penche sur le passé et le présent de la musique roumaine — sous le triple aspect de la création, de l'interprétation et de la musicologie — ; on fait des recherches sur le folklore, sur ce qu'il a de plus authentique ; on examine le phénomène musical universel sous l'aspect des techniques, de l'esthétique, de la psychologie, de la sociologie ; on étudie les interférences entre la musique et les autres arts, entre la musique et la science, la musique et la société. On fait des analyses, on élabore des synthèses.

Le musicien de demain devra être formé de manière à être capable d'accumuler ses connaissances en plus grand nombre, mieux et plus rapidement que celui d'hier, tout en ne perdant pas un moment de vue la complexité des interférences entre la musique, la science et la société. Aussi bien, cette ample et continuelle activité d'information et de recherche, doit elle être sans cesse corrélative au processus d'enseignement. C'est dans ce sens que nous entendons la nécessité d'une *modernisation* continuelle de notre enseignement musical de tout degrés.

En fait, la modernisation de l'enseignement musical, en tant que prémisse pour la typologie du musi-

cien de demain, signifie tout d'abord une vision dialectique sur l'ensemble du système d'enseignement musical, solidement fondé sur les traditions classiques nationales et universelles les plus avancées, mais en même temps ouvert et réceptif à tout ce qui est nouveau et constitue une valeur de la musique actuelle.

De l'importance de la culture classique dans la formation du musicien de demain, il n'est presque plus nécessaire d'en parler.

Pourtant, sans une riche et profonde connaissance du classicisme musical, le profil du musicien de demain n'est guère concevable. Mais il ne saurait se limiter à la seule culture classique, si riche et si profonde soit-elle. C'est pourquoi, on tend chez nous vers l'interprétation scientifique contemporaine, centrée sur l'essence du phénomène classique et vers l'extension du domaine des disciplines traditionnelles au phénomène musical contemporain.

L'information et l'interprétation sélective et critique du phénomène musical actuel, sous la direction du professeur, aideront le futur musicien à découvrir sa propre personnalité en tant qu'être appartenant à la permanence, la continuité, l'originalité de laquelle il est appelé lui aussi à apporter sa contribution créatrice. Sans cela, il risque de s'égarer hors de l'école, à la recherche de la „pierre philosophale" perdant son temps et son énergie dans l'inextricable broussaille de l'avant-garde de la musique contemporaine.

On sait que de tous les arts, la musique est et a été le plus indestructiblement liée à la science et conditionnée par celle-ci, étant elle-même art et science à la fois. Depuis le monocorde pythagoricien jusqu'à la „musique concrète et électronique", l'histoire de l'art des sons nous offre d'innombrables exemples d'interférences des découvertes scientifiques, inventions, constructions et perfectionnements d'outils producteurs de sons et de l'évolution de la pensée et de la pratique musicales. On assiste — ces dernières décennies — à une extraordinaire accélération du processus d'interférence de l'art et de la science.

Le musicien de demain — qu'il soit compositeur, interprète, pédagogue ou musicologue — devra être initié dans l'électrophonie, la cibernétique, les mathématiques, afin de les appliquer et de les faire valoir dans son activité de recherche et de création. C'est dans ce sens d'ailleurs qu'est orientée l'activité du laboratoire d'électrophonie du Conservatoire de Bucarest.

Nous sommes cependant aussi les adeptes actifs d'une *modernisation humaniste* de l'enseignement musical, en concordance avec les traits spécifiques de notre spiritualité nationale, avec notre idéal social, éthique et esthétique.

Le musicien de demain devra, plus que jamais, être cette flamme vive, porteuse de hauts messages patriotiques et de profonds sentiments humanistes, capable d'atteindre les coeurs et l'esprit de ses semblables par la force d'émotion de son art, abordant toutes les formes et tous les genres musicaux, grands ou de moindre envergure, employant un langage personnel, original, moderne, qui demeure d'essence nationale mais qui, pour s'exprimer, adopte des modalités sonores infinies.

Puisque dans les débats sur la modernisation de l'enseignement musical on a préconisé l'introduction — en tant que nouvelles disciplines d'enseignement au Conservatoire — des Mathématiques, de la Cibernétique et de l'Electrophonie, personne ne doit s'étonner qu'on ait proposé aussi de trouver des solutions, pour la formation scolaire des futurs compositeurs et interprètes de musique légère. Ce genre a en effet créé une nouvelle mythologie contemporaine. C'est la preuve que la société industrielle n'a pas réussi à déshumaniser l'homme. D'autant plus, ne sera-t-il point deshumanisé par la société de l'avenir socialiste et communiste. Le musicien de demain ne devra pas ignorer la place et la fonction de la „chanson" dans la société de l'avenir, même si l'électrophonie va passer du stade des investigations acoustiques à celui des valeurs esthétiques.

Mais, la modernisation de l'enseignement musical implique — outre l'extension „à jour" de l'horizon des connaissances — aussi *le perfectionnement continuel des méthodes et des moyens de formation et d'information du musicien de demain, afin d'une plus grande efficience pédagogique.*

Le volume toujours croissant des connaissances et des pratiques que le musicien de demain devra accumuler et assimiler, impose à l'enseignement musical actuel la modernisation scientifique de ses méthodes et de ses moyens de formation et d'information à tous les degrès de son système.

Partout, dans notre pays, il existe un souci permanent de perfectionnement et de modernisation des moyens d'enseignement. La bande magnétique et la pellicule sont utilisées de plus en plus fréquemment dans le processus de l'enseignement, non seulement en tant que moyen moderne et plus rapide d'information audio-visuelle, mais aussi en tant que moyen nécessaire à la formation et au perfectionnement de la personnalité créatrice des futurs musiciens, jusqu'aussi bien, elles consignent par l'ouïe et la vue les différents stades que le musicien de demain parcourt dans son processus de formation. Il a donc la possibilité de s'entendre et de se voir de *l'extérieur*, de s'objectiver et par conséquent de devenir son propre juge et guide à côté du professeur. Il devient, de la sorte, un facteur actif de son propre processus de formation.

D'ailleurs, ce principe pédagogique moderne d'enseignement actif où l'étudiant est appelé à se modeler lui-même sous la direction de son professeur, s'impose de plus en plus dans notre système d'enseignement musical. Ce principe procède tout naturellement d'un trait qui définit par excellence notre enseignement en général, à savoir, la corrélation de la théorie et de la pratique, la liaison de l'enseignement et de la production artistique et cela, depuis les bancs de l'école même.

Une activité musicale d'ordre pratique — ample et multilatérale — est déployée dans notre ensei-

gnement musical de tout degré par nos étudiants (compositeurs, interprètes, pédagogues et musicologues).

Des ensembles de chambre, de musique chorale, symphonique, d'opéra, donnent de véritables saisons de récitals, concerts, spectacles d'opéra aux sièges des instituts, dans les fabriques et les usines, ainsi que de fréquentes participations aux festivals musicaux nationaux et internationaux.

Futurs pédagogues et musicologues font leur apprentissage dans des écoles, maisons de culture, instituts musicaux, la presse, la radio, la télévision.

Dès l'école, le musicien de demain a le *devoir* de prendre contact avec son prochain lieu de travail, de connaître le public pour lequel il se forme et, de cette manière, de connaître la mission qui lui revient à l'avenir.

Aux dimensions théoriques et pratiques de son horizon culturel musical et scientifique — qui ne cesse de grandir — il convient d'ajouter les dimensions *philosophiques*, éthiques et esthétiques, qui complètent la silhouette du musicien de demain, celle d'une personnalité complexe — compositeur, interprète, théoricien — active et consciente de la grande responsabilité qui lui revient à l'égard de son art, de son peuple, de la société à qui il appartient.

Ces dimensions idéologiques et politiques incombent en tant que charges de recherche, information et formation non seulement aux sciences sociales qui sont d'un grand poids aussi dans l'enseignement musical, mais encore à tous les cadres didactiques, aux organismes de la jeunesse, des étudiants. Il s'agit là d'une véritable, ample et profonde prise de conscience de la fonction et de la responsabilité esthétique et sociale du musicien de demain dans la société socialiste et communiste.

Les succès de nos jeunes musiciens, dans le pays et à l'étranger, où ils ont obtenu de nombreux prix internationaux, sont le résultat de l'orientation générale de notre enseignement musical et des prémisses actuelles de la formation du musicien de demain.

„Sois toi-même", disait Enesco en s'adressant aux jeunes.

C'est cette idée moderne, superbe de dignité nationale et humaine, que nous cherchons à inculquer dans la conscience et l'activité créatrice du musicien de demain.

OVIDIU VARGA

La Radiotélévision et la notion de l'éducation musicale dans le contexte de la culture socialiste

Comme on le sait, sur le plan historique, la dialectique du rapport entre la théorie et la pratique met surtout en évidence les ascendances de la pratique. La théorie est, en fait, la généralisation de la grande expérience du temps dans tous les domaines d'activité et, dans le même temps, un point de départ à la recherche de nouvelles réalités.

Une théorie sur la Radiotélévision n'a pas été et ne doit pas être considérée en dehors de telles relations. La Radiotélévision, en tant que moyen audiovisuel de communication des masses, exerce une influence active sur les processus socio-politiques, d'éducation idéologique, politique, éthique et esthétique. Elle s'engage en ce moment, dans le monde entier, sur la voie des clarifications théoriques nécessaires de ses fonctions, de la place qu'elle occupe dans l'ensemble des institutions classiques ou modernes de propagande et de culture.

Ce processus de clarification est d'autant plus impérieux dans notre pays, où la Radiotélévision fonde ses buts sur les normes de la formation et de la création, qui font partie intégrante du système unitaire de notre pensée sociale-politique marxiste-léniniste.

Une définition de la Radiotélévision en tant que facteur essentiel de l'influence exercée sur les phénomènes de la conscience sociale et artistique exigerait, certes, un effort permanent et complexe pour synthétiser tout ce qui la différencie des autres moyens de communication de masse, tout ce qui lui confère les dimensions d'une modalité moderne inégalable par la force, l'amplitude et la pénétrabilité avec lesquelles elle s'impose à la conscience.

La Radiotélévision est une institution sans égale, surtout par la complexité des fonctions qui intègrent la quasitotalité des moyens historiquement constitués de la propagande et de la culture.

Cette idée est contenue aussi dans les documents élaborés par le Parti Communiste Roumain.

„La Radiotélévision — disait le camarade Nicolae Ceaușescu dans le Rapport au X-éme Congrès du Parti Communiste Roumain — doit devenir une tribune de débats captivants sur des problèmes économiques, politiques, sociaux et éthiques qui préoccupent notre société, une scène de premier ordre de l'art et de la culture nationale et universelle, un instrument de masse pour le perfectionnement multilatéral de l'homme, pour la formation de la conscience sociale de tous les citoyens de notre patrie".

Nous considérons que c'est dans cette lumière que doivent être définis les critères de l'activité de la Radiotélévision, visant à l'éducation musicale, processus impliqué aux fonctions générales de cette institution.

En tant que partie composante indispensable des programmes de Radio et de Télévision, la musique agit ou peut agir efficacement dans la sphère de l'éducation culturelle-artistique des masses, de leur ennoblissement spirituel. Elle s'encadre de la sorte, tant par sa fonction sociale-éducative, instructive-informative et de divertissement que par la multitude

des formes sous lesquelles elle est réalisée, dans les actions de l'éducation idéologique. La Radiotélévision Roumaine se propose de cultiver les valeurs spirituelles du peuple, dans le sens de l'élévation du niveau général de la culture et de la civilisation. Elle demeure étrangère aux critères du mauvais goût, du renoncement aux principes de la formation et de l'éducation esthétiques en faveur d'un faux divertissement.

Un système complexe de proportions entre la musique roumaine et étrangère, entre la musique des différentes nations, dans le sens des valeurs fondamentales de la culture musicale, entre les styles, les étapes, les courants et les époques, entre divers genres et sous-genres de la création musicale, ainsi qu'entre leurs interprètes, confère aux programmes de l'équilibre et de l'harmonie dans l'ensemble des émissions — un rôle éducatif étroitement lié aux exigences du divertissement.

En s'adressant aux larges masses, les émissions musicales ont, naturellement, le devoir de tenir compte de la variété des goûts et des préférences, mais leur efficacité sociale-éducative dépend en premier lieu de la façon dont elles entrent en corrélation organique avec le système général des valeurs professionnelles, politiques, qu'implique le progrès continuel de notre société socialiste.

La culture musicale — à l'égard de laquelle la Radiotélévision a des obligations essentielles (obligations qui découlent de ses fonctions complexes en tant que moyen de propagande du Parti), fait partie de la notion générale de culture, notion qui, dans le monde contemporain, est de plus en plus raccordée aux repères de la pensée scientifique. Sous ce rapport, la culture se trouve dans un continuel processus de formation, de modification de sa structure. N'importe quelle mutation, dans n'importe quel registre de la culture, est cependant indissolublement liée à la nécessité d'être modelée conformément aux exigences de l'homme, à la plénitude de ses vocations cognitives et créatrices, aux idéaux du développement multiforme de la personnalité humaine, de toute la société.

Les buts directeurs du procesus d'éducation musicale et par cela les éléments de définition de la notion de politique musicale radiotélévisée, consistent dans l'attraction des masses vers les bienfaits de la culture musicale, le développement de leur capacité à assimiler la beauté artistique, de leur respect à l'égard des valeurs fondamentales et des traditions progressistes durables de l'esprit humain.

Dans l'ensemble des emissions musicales de la Radiotélévision Roumaine un rôle spécial revient aux initiatives du domaine de la recherche et de la mise en valeur du folklore, par des formules spécifiques à la radio et à la télévision. C'est une préoccupation motivée par l'existence, dans le paysage spirituel roumain, dans la sphère de la culture populaire, de richesses folkloriques immenses par leur variété, leur beauté et par leur valeur éthique et esthétique. De telles émissions réunissent les préférences des auditeurs et des téléspectateurs, ce qui implique aussi une efficacité éducative esthétique accrue.

Nous considérons le folklore comme une réalité dynamique qui est continuellement enrichie et perfectionnée. La Radiotélévision n'a surtout pas l'intention de remettre le folklore aux archives. Elle est préoccupée, d'une part, de refléter les manifestations les plus importantes, organisées dans le cadre et par les institutions culturelles de masse, et d'autre part, d'explorer, grâce à un vaste cercle de spécialistes, toutes les zones folkloriques de notre pays, afin de découvrir et de mettre en valeur les productions folkloriques authentiques.

En réalisant les différenciations adéquates entre les genres et les espèces du folklore, nous nous déclarons contre le faux professionnalisme dans le folklore, contre les formes de dilettantisme, contre le pseudo-folklore. La Radiotélévision Roumaine accomplit donc, par cette voie aussi, l'une des importantes exigences de sa politique artistique, elle contribue à cultiver le respect pour les traditions de la vie spirituelle du peuple, le respect des aspects contemporains de la création folklorique. Dans ce même ordre d'idées, nous déployons, par des débats adéquats, un effort de décantation de certains genres du folklore, de significations qui ne correspondent pas aux conceptions modernes de vie.

L'intervention de la Radiotélévision dans l'action qui vise à stimuler l'activité chorale, l'une des formes les plus amples et les plus convaincantes de manifestation de la culture roumaine de masse, s'est avérée être particulièrement efficace.

En organisant, il y a 3 ans, un concours choral national, avec la participation de quelques 130 choeurs, avec environ 13 000 artistes amateurs, la Radiotélévision a réalisé de véritables saisons chorales nationales. Elle a transformé la chorale, en peu de temps, en un genre musical des plus populaires. Pour ne plus parler de l'immense influence qu'une telle action joue sur la création de ce genre.

Eloquent dans ce sens est le chiffre de quelque 260 ouvrages choraux, présentés jusqu'à présent en première audition sur la scène du concours.

Ajoutons à cela le grand nombre des émissions de musique légère, d'opéra, d'opérette, de ballet (dans le cas de la télévision), pour avoir — je l'espère — l'image d'un ensemble de préoccupations capables de préfigurer, de cerner même, la mission de la Radiotélévision en tant que moyen d'éducation, de culture et de divertissement.

Par les idées exposées jusqu'ici, je ne veux pas donner une interprétation mécanique au processus de l'éducation musicale. Quel que soit le type de l'émission ou du programme musical, explicitement éducatif ou implicitement formatif, chacune des modalités spécifiques à la Radio, à la Télévision, peut et doit réaliser l'éducation esthétique dans ses objectifs essentiels. La variété des types ne serait pas motivée dans ce cas par la diversité des niveaux de compréhension, niveaux qui, à leur tour, sont une résultante des disponibilités objectives, différenciées de façon sélective.

Une telle vision implique, bien sûr, de multiples partages dans le sens de l'établissement et de la corrélation des différentes actions qui reflèteraient, en fin de compte, les directions essentielles de la

politique musicale, de sa stratégie et de sa tactique, directions qui visent actuellement à :

1) refléter largement le phénomène musical roumain et universel ;

2) satisfaire les préférences musicales les plus diverses grâce aux formes de présentation les plus variées et les plus attrayantes ;

3) trouver les solutions les plus efficaces pour stimuler l'intérêt artistique des catégories de public les plus diverses, à l'égard de la salle de concert.

4) introduire des critéres d'éducation patriotiques et dans des manifestations sur des thèmes indépendants, adressés surtout à la jeune génération ;

5) présenter avec priorité la musique roumaine contemporaine et expliquer, lors de débats, les lignes, les directions, les principes et les catégories de styles propres au paysage complexe de la composition actuelle, offrant de la sorte aux compositeurs de toutes les générations, la possibilité de confronter leurs oeuvre avec les opinions du public, des spécialistes, de tous les collègues de métier.

Les fonctions de la Radio et de la Télévision en tant que créateurs, diffuseurs et conservateurs de culture, sont bien connues et elles ont déjà été, en bonne mesure, préfigurées dans la littérature de spécialité. La Radiotélévision devient par cela l'un des principaux leviers dans la réalisation de la politique culturelle du parti ; elle s'affirme en tant que stimulateur de culture, un moyen d'intervention active dans l'orientation de la création artistique, dans l'accumulation des valeurs spirituelles nationales. Dans ce sens, sur le plan de l'éducation musicale complexe, la Radiotélévision s'assume objectivement des fonctions orientatives de fondement et de motivation théorique de tous les phénomènes esthétiques qui apparaissent dans le domaine de la pensée créatrice en tant que reflet des déterminations et des mutations qui agissent sur la sensibilité et la spiritualité modernes.

En outre, elle nourrit les exigences culturelles des phénomènes sociaux éthiques et esthétiques, la Radiotélévision assure — elle doit assurer — l'ouverture des horizons inédits sur le vaste champ de la culture et, implicitement, — comme trait essentiel de son activité — celui de l'éducation patriotique.

En outre, elle alimente les exigences culturelles des hommes en découvrant et en redécouvrant sans cesse les sens éternellement humains, propres aux chefs — d'oeuvres de l'art musical de tous les temps.

Dans l'expérience de notre Radiotélévision, ce fait est amplement démontré, tant par l'ensemble des émissions musicales, que par la conception qui réside à la base de l'actuelle saison de concerts (pour ne parler que de la dernière période). Aux côtés des spectacles patriotiques destinés à la jeunesse, aux côtés des concerts extraordinaires, auxquels nous avons accordé la place qui est due aux grandes valeurs des ouvrages nationaux et universels, aux côtés de la présentation d'une gamme très variée d'ouvrages du grand répertoire national, classique et contemporain — nous avons réservé la place nécessaire aux débats autour du phénomène musical contemporain roumain.

L'application de tous ces critères part de la conviction que tout exclusivisme, lorsqu'il s'agit du phénomène artistique, est en désaccord avec l'acception-même de la dialectique, de la notion d'éducation esthétique, est nuisible à la culture, à ses perspectives.

Une compréhension étroite de la notion d'actualité peut être aussi nuisible que sa négation dans l'évaluation des dimensions spécifiques à une certaine période historique. Considérer l'acte artistique comme étant lié uniquement au processus des faits quotidiens, mène inévitablement à la surestimation de ces faits, lui enlève toute perspective et déforme jusqu'à la compréhension des choses essentielles dans le processus de la vie à un moment historique donné.

Tout ce qui réussit à servir un moment historique du créateur, offre de grandes possibilités idéologiques et humaines aux résonnances profondes et durables.

Et enfin, il faut accréditer, du moins en égale mesure, l'idée que la séparation de l'art du présent d'avec celui de l'art de l'avenir est déterminée de façon subjective, non-scientifique, car l'histoire nous démontre sans cesse que ce qui s'impose comme valeur immédiate, par la force des idées nécessaires du point de vue social, constitue un univers spirituel qui s'offre en égale mesure — peut — être même davantage — à l'avenir.

Dans la perspective logique de ces quelques considérations, nous fixons les critères de notre activité pratique, en espérant que tout le front de la recherche musicologique contribuera à la réalisation d'une esthétique musicale de la Radiotélévision, au niveau des grandes responsabilités qui incombent à cette institution dans le but d'aboutir a l'homme supérieur, ennobli par les grands idéaux du monde socialiste contemporain.

VASILE DONOSE

CUPRINS

Dr. VASILE TOMESCU

Omagiu 1

Prof. IOAN D. CHIRESCU

Ion Dumitrescu, pedagogul 3

J. V. PANDELESCU

Tihon Hrennikov la 60 de ani . . 4

ÎNSEMNĂRI

SERGIU SARCHIZOV

Cum și pentru cine scriem ? . . . 5

LIVIU GLODEANU

Muzica simfonică în realitatea noastră socialistă 8

ÎN PERSPECTIVA ACTIVITĂȚII DE CREAȚIE MUZICALĂ

General-Colonel ION COMAN

A doua ediție a Festivalului Cîntecului Ostășesc 10

★

VASILE TOMESCU

Achim Stoia 13

THEODOR BĂLAN

Centenarul nașterii compozitorului Max Reger 14

J. V. P

Un secol de la nașterea lui Caruso . 18

VIAȚA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

J.-V. Pandelescu, Rodica Savopol, Edgar Elian, Mihai Moldovan, Dumitru Avakian, Constantin Răsvan, Constantin Palade, Romeo Alexandrescu, Claudiu Negulescu, Adela Niculescu, Zaharia Popescu, Dan Buciu.

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

ARNOLD KOLOTÎN

La 100 de ani : Festivalul Cîntecului în R. S. S. Letonă 35
(în românește de I. Efremov)

GEORGE SBÂRCEA

Cultura muzicală în Republica Populară Mongolă 36

★

VIOREL COSMA

Vitrina publicațiilor străine . . . 37

ILEANA RAȚIU

Știri 38

SOMMAIRE

Dr. VASILE TOMESCU

Hommage 1

Prof. IOAN D. CHIRESCU

Ion Dumitrescu, le pédagogue 3

J. V. PANDELESCU

Tikhon Khrennikov à 60 ans . . . 4

NOTES

SERGIU SARCHIZOV

Comment et pour qui écrivons-nous ? . 5

LIVIU GLODEANU

La musique symphonique dans nos réalités socialistes 8

PERSPECTIVE DE L'ACTIVITE DE CREATION MUSICALE

Général-Colonel ION COMAN

II-e Festival de la chanson militaire . 10

★

VASILE TOMESCU

Achim Stoia 13

THEODOR BĂLAN

Le centenaire de la naissance de Max Reger 14

J. V. P

Un siècle depuis la naissance de Caruso . 18

LA VIE MUSICALE

SIGNENT.

J. V. Pandelescu, Rodica Savopol, Edgar Elian, Mihai Moldovan, Dumitru Avakian, Constantin Răsvan, Constantin Palade, Romeo Alexandrescu , Claudiu Negulescu, Adela Niculescu, Zaharia Popescu, Dan Buciu.

DES PAYS SOCIALISTES

ARNOLD KOLOTINE

Pour l'anniversaire de 100 ans : le Festival de la Chanson dans la R.S.S. Létone (en roumain par I. Efremov) . . . 35

GEORGE SBÂRCEA

La culture musicale dans la République Populaire Mongole 36

★

VIOREL COSMA

La revue des publications étrangères . 37

ILEANA RAȚIU

Nouvelles-Informations 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par **Colette Ghimpețeanu)**

GHEORGHE FIRCA

Sur certains aspects de la création contemporaine 40

OVIDIU VARGA

Les prémisses actuelles de la formation du musicien 43

VASILE DONOSE

La Radiotélévision et la notion de l'éducation musicale dans le contexte de la culture socialiste (traduit par les soins de l'auteur) 45

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 5 — p. 1 — 48 București mai 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Un grup de compozitori, în frunte cu Ion Dumitrescu, Președintele Uniunii Compozitorilor, în vizită la Uzinele „Griviția Roșie“.

I. P. „Informația“ — c. 2886

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

iunie 1973

6

CUPRINS

Ion Dumitrescu

Nobila menire a artistului amator 1

Doru Popovici (muzica) şi *C. Săbăreanu* (versurile)

Odă lui Bălcescu (cor mixt) pe planşă

ÎNSEMNĂRI

Zeno Vancea

Despre polifonie 3

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :

J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Sandu Albu, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Romeo Alexandrescu, Claudiu Negulescu, Constantin Răsvan

RECENZIE

George Sbârcea

13 Cîntece de Sabin V. Drăgoi 33

★

George Stratulat

Amintiri despre Constantin Dimitrescu şi familia lui 34

Eugen Vicos

Vitrina publicaţiilor străine 35

Lajos Pinter

| Szabolcsi Bence | 37

DE PESTE HOTARE

George Sbârcea

Note muzicale franceze, italiene şi austriace 38

Theodora Albescu

Succesul formaţiilor Radioteleviziunii în Bulgaria . . . . . , 40

SOMMAIRE

Ion Dumitrescu

La noble mission de l'artiste amateur . . . 1

Doru Popovici (musique) et C. Săbăreanu (vers)

Ode à Bălcescu (choeur mixte) sur planche

NOTES

Zeno Vancea

Sur la polyphonie 3

LA VIE MUSICALE

Signent :

J.-V. Pandelescu, Edgar Elian, Sandu Albu, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Romeo Alexandrescu, Claudiu Negulescu, Constantin Răsvan

COMPTE RENDU

George Sbârcea

13 chansons de Sabin V. Drăgoi 33

★

George Stratulat

Souvenirs sur Constantin Dimitrescu et sa famille 34

Eugen Vicos

La revue des publications étrangères . . . 35

Lajos Pinter

| Szabolcsi Bence | 37

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

George Sbârcea

Notes sur la vie musicale de France, Italie, Autriche 38

Theodora Albescu

Le succès des ensembles de la Radio-Télévision en Bulgarie 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu

Hommage à Ion Dumitrescu pour son anniversaire 42

Viorel Cosma

Le choeur de musique de chambre „Madrigal" du Conservatoire de Bucarest 45

★

Nouveaux ouvrages présentés aux Bureaux des Sections de création de l'Union des Compositeurs 47

(en français par *Coolette Ghimpeţeanu)*

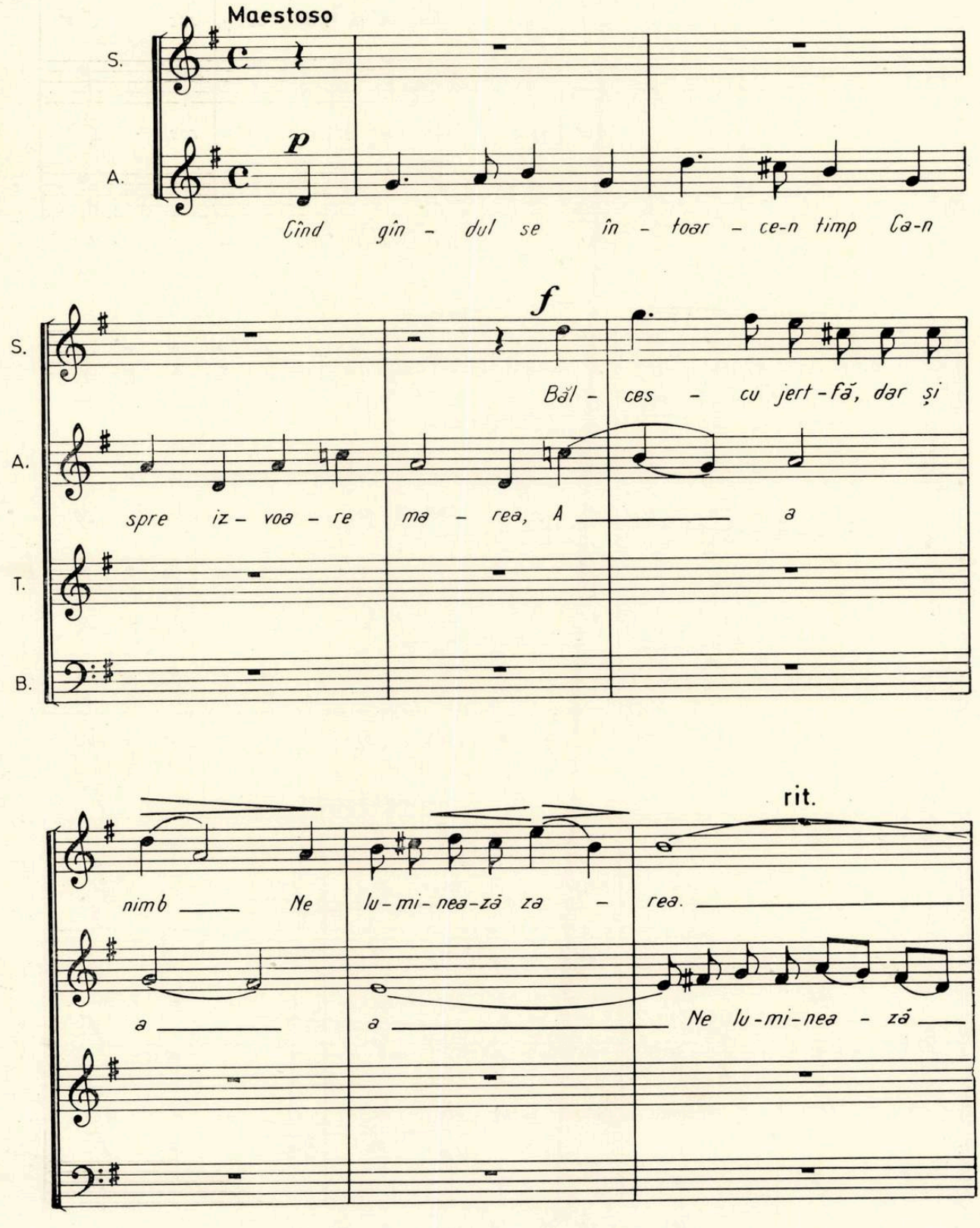
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

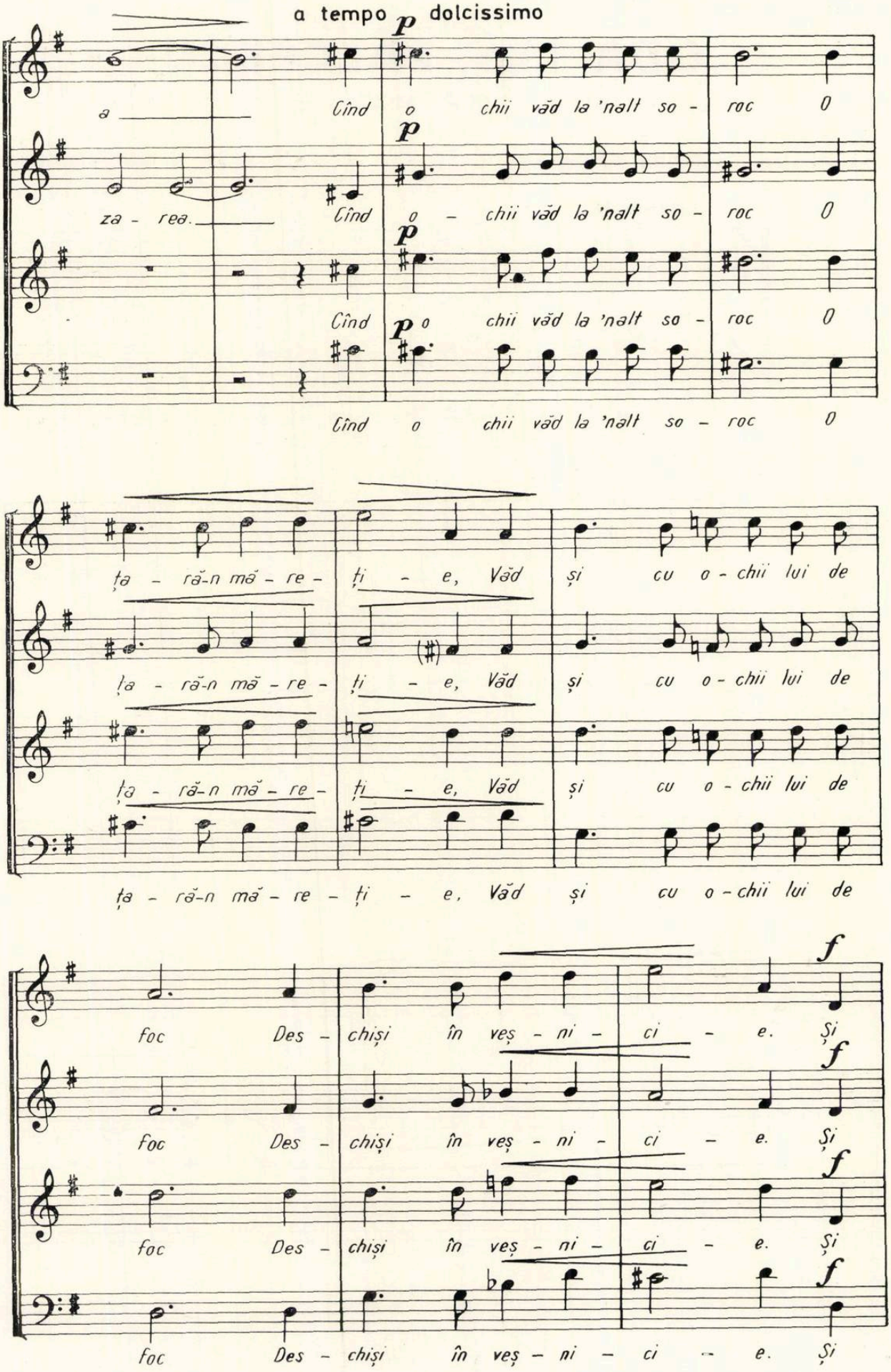
ODĂ LUI BĂLCESCU

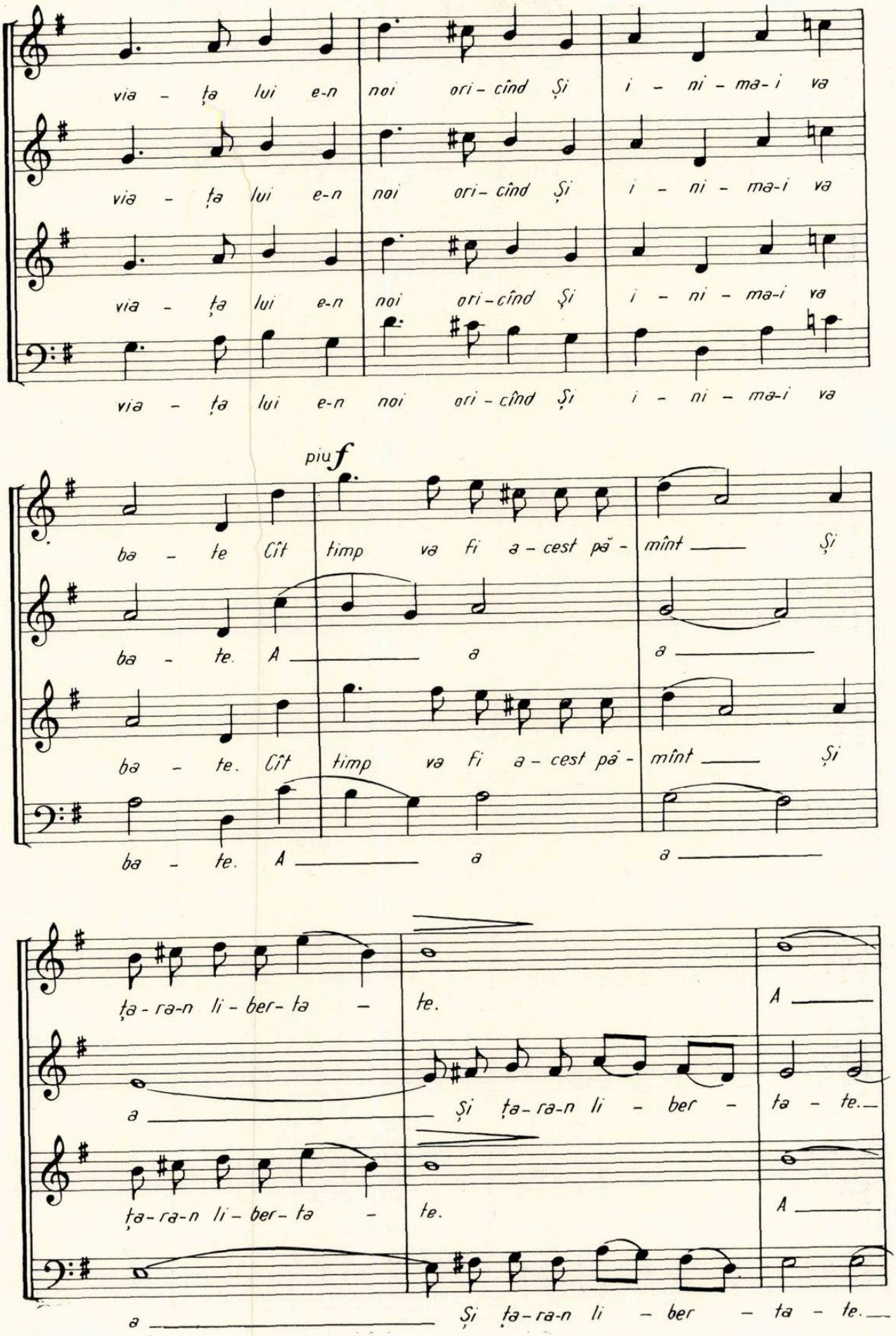
COR MIXT

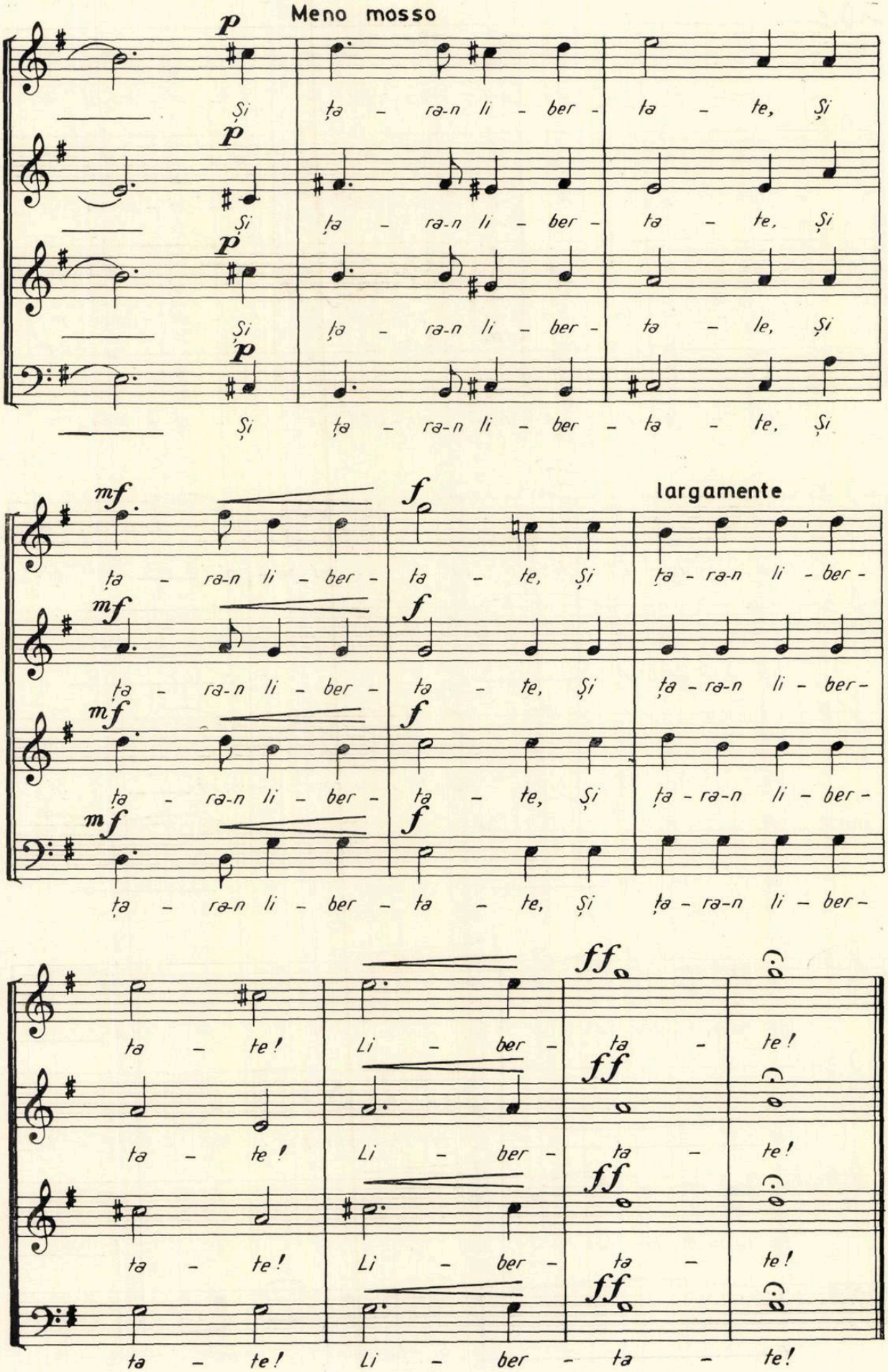
Versurile de CONSTANTIN SĂBĂREANU

Muzica de DORU POPOVICI




a tempo p dolcissimo
a
Cînd o chii văd la 'nalt so - roc O
za - reа.
Cînd o - chii văd la 'nalt so - roc O
Cînd o chii văd la 'nalt so - roc O
Cînd o chii văd la 'nalt so - roc O
ța - răn mă - re - ți - e, Văd și cu o - chii lui de
ța - răn mă - re - ți - e, Văd și cu o - chii lui de
ța - răn mă - re - ți - e, Văd și cu o - chii lui de
ța - răn mă - re - ți - e, Văd și cu o - chii lui de
f
foc Des - chiși în veș - ni - ci - e. Și
foc Des - chiși în veș - ni - ci - e. Și
foc Des - chiși în veș - ni - ci - e. Și
foc Des - chiși în veș - ni - ci - e. Și


via - ța lui e-n noi ori - cînd Și i - ni - ma-i va
via - ța lui e-n noi ori - cînd Și i - ni - ma-i va
via - ța lui e-n noi ori - cînd Și i - ni - ma-i va
via - ța lui e-n noi ori - cînd Și i - ni - ma-i va
piu f
ba - te Cît timp va fi a - cest pă - mînt Și
ba - te. A a a
ba - te. Cît timp va fi a - cest pă - mînt Și
ba - te. A a a
ța - ra-n li - ber - ta - te. A
a Și ța - ra-n li - ber - ta - te.
ța - ra-n li - ber - ta - te. A
a Și ța - ra-n li - ber - ta - te.


Meno mosso
p
Și ța - ra-n li - ber - ta - te, Și
p
Și ța - ra-n li - ber - ta - te, Și
p
Și ța - ra-n li - ber - ta - le, Și
p
Și ța - ra-n li - ber - ta - te, Și
largamente
mf
f
ța - ra-n li - ber - ta - te, Și ța - ra-n li - ber -
mf
f
ța - ra-n li - ber - ta - te, Și ța - ra-n li - ber -
mf
f
ța - ra-n li - ber - ta - te, Și ța - ra-n li - ber -
mf
f
ța - ra-n li - ber - ta - te, Și ța - ra-n li - ber -
ff
ța - te! Li - ber - ta - te!
ff
ța - te! Li - ber - ta - te!
ff
ța - te! Li - ber - ta - te!
ff
ța - te! Li - ber - ta - te!

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 6 (247) IUNIE 1973

Nobila menire a artistului amator *)

ION DUMITRESCU

Cu deosebită emoţie, vreau să împărtăşesc bucuria şi plăcerea de a asista astăzi împreună cu Dvs. la un act important din istoria culturală a Galaţilor, un act care va fi înscris în cartea de aur a acestui oraş şi despre care urmaşii noştri vor lua cunoştinţă. De la început vă transmit salutul cald al muzicienilor din ţara noastră, compozitori, muzicologi, interpreţi pe care îi reprezint în mijlocul dumneavoastră.

Galaţiul, un oraş cu vechi tradiţii muzicale, onoarea deosebită pe care mi-aţi făcut-o, alegîndu-mă preşedinte de onoare al acestei asociaţii corale.

Galaţiul — un oraş cu vechi tradiţii muzicale, cu veche tradiţie culturală, un oraş vestit printre oraşele ţării noastre, un oraş fruntaş, un oraş important în palmaresul oraşelor noi ale României socialiste.

Cînd s-a pronunţat numele lui Alfonso Castaldi mi-am adus aminte cu nostalgie de profesorul meu, bătrînul şi ilustrul muzician, venit de pe ţărmurile Italiei şi poposit ca o pasăre în frumosul dvs. oraş de odinioară.

Mi-aduc aminte cînd ne vorbea de ospitalitatea nemaiîntîlnită pe care a găsit-o în acest cu veche tradiţie culturală, este un oraş vesgîndu-l şi lipindu-l pentru totdeauna pe pămînt românesc.

Castaldi a activat la Conservatorul din Bucureşti ; Castaldi a fost în miezul activităţii muzicale din Bucureşti într-o fază de consolidare a culturii noastre ; Castaldi se odihneşte pe pămîntul nostru.

Mărturisesc de asemenea nostalgia pe care am simţit-o atunci cînd am auzit pronunţîndu-se aci numele ilustrului muzician Dimitrie Cuclin, al cărui elev am fost, şi care s-a născut, care a plecat din acest Galaţi, colindînd lumea, însuşindu-şi o înaltă pregătire muzicală, întorcîndu-se apoi în ţara lui, spre folosul nostru al tuturor.

În acest oraş în care asociaţiile corale se întreceau în măiestrie, în acest oraş în care vîrsta unei asociaţii corale se măsoară în secole, în acest oraş ne străduim să ridicăm astăzi la un nivel superior activitatea corală prin asociaţia ce se înfiripă sub ochii noştri în acest moment, cînd se înfăptuieşte un act de înaltă educaţie cetăţenească, un act pe care cultura noastră nouă socialistă îl consfinţeşte ca deosebit de important.

Am revăzut oraşul Galaţi cu bucurie şi mîndrie, întruchipat într-un nou oraş. Am văzut străzi largi, case frumoase, am văzut o viaţă plină şi tumultuoasă, am văzut înalta industrie în cetatea oţelului. În cetatea oţelului, de pe malul Dunării, în care furnalele fumegă zi şi noapte va răsuna acum, într-o asociaţie măreaţă, cîntecul oamenilor noştri înfrăţiţi pentru a sfinţi, pentru a cînta realizările noi, pentru a cînta cu plăcere frumuseţile vieţii care se desfăşoară din plin sub ochii noştri. Vreau să-mi exprim admiraţia şi recunoştinţa pentru gazdele din Galaţi, pentru vrednicii conducători care au construit noul Galaţi şi care trudesc zi şi noapte pentru mersul lui spre înălţimi.

Vreau să-mi exprim admiraţia şi recunoştinţa pentru toţi cei care trudesc şi activează în domeniul cultural, un domeniu sensibil, un domeniu plin de responsabilităţi faţă de poporul nostru.

*) Cuvînt rostit cu prilejul constituirii Asociaţiei corale „Filarmonia“ din Galaţi, aprilie 1973.

Poporul nostru, îndreptat astăzi spre o viață nouă, spre o viață în care latura materială începe să se rezolve în condiții optime, dorește din ce în ce mai mult, este din ce în ce mai însetat de cultură, este însetat de viață spirituală. Rostul nostru, al îndrumătorilor culturali, al artiștilor, al activiștilor, al celor care depunem suflet, care depunem energie pentru îndrumarea culturală și ridicarea artistică a poporului nostru, este să vă facem pe toți, oameni de toate vîrstele, tineretul în special, să simțiți plăcerea artelor, să simțiți plăcerea vieții spirituale superioare, să vă înnobilați cu tot ce este frumos și înălțător.

Genul coral pe care îl cinstim astăzi și care am văzut că are o atît de bogată tradiție în orașul dvs. este un gen important, este o latură a activității muzicale de mare însemnătate, nu numai din punct de vedere profesional, ridicînd nivelul muzical al celor care cîntă ; cei care vin în contact direct cu arta corală vin o dată cu ea în contact cu frumusețile înalte ale celei mai sensibile dintre arte — muzica.

Genul coral reprezintă o activitate la fel de importantă și din punct de vedere social și din punct de vedere al înfrățirii oamenilor, al cunoașterii spirituale dintre noi.

Cîntarea în cor, cîntarea prin unirea glasurilor într-un singur glas reprezintă unirea, unire pe care un popor trebuie s-o aibă în fața tuturor acțiunilor pe care le definește, în fața trecutului, în fața viitorului pe care îl clădește. Această cîntare în cor a fost cîntarea de bază a poporului nostru în toate momentele și în toate provinciile și ne amintim de reuniunile corale ardelenești care în vremea oprimării lor de către habsburgi cîntau în cor sub măiastra conducere a lui Vidu, strigau cîntînd peste Carpați la frații ceilalți pe care îi doreau, pe care îi așteptau să vină, să-i cunoască, să se împrietenească.

Să ne aducem aminte de turneele vestite ale reuniunilor noastre corale în Ardeal, ale ardelenilor la noi, turneele în vechiul regat, ale corurilor care aduceau mesajul înalt al unui patriotism fierbinte, al unei tradiții măreție, al unei forțe artistice pe care poporul nostru a avut-o întotdeauna.

În jurul acestei asociații corale în care pot cînta toți deopotrivă, în care pot să cînte oamenii fără o inițiere instrumentală sau vocală, în care este suficientă o mare înflăcărare și dragoste pentru artă, vom putea asculta cu plăcere muzica. Într-o asemenea asociație putem să cultivăm sentimentele înalte patriotice, sentimentul de dragoste și respect față de poporul nostru, față de conducătorul iubit, de acțiunile care se întreprind față de cultura noastră, respectul față de înaltele tradiții pe care le avem, față de rosturile vieții noastre.

Am asistat aseară, aici, pe această scenă, la un spectacol folcloric în care a răsunat în primul rînd forța iubitoare de frumos, a artiștilor amatori. Amator ! Așa de frumos sună cuvîntul amator. Om care, fără nici o răsplată, fără nici o pretenție, dorește să lucreze, dorește să activeze în folosul tuturor. Dorește să-și înalțe sufletul și prin el să înalțe și sufletul celorlalți din jur, printr-o acțiune care se cheamă cîntarea în cor.

Acest eveniment pe care îl sărbătorim astăzi și care constat cu plăcere că se multiplică pe teritoriul țării noastre, nu este primul la care asist și nu este primul la care am onoarea să fiu chemat, să fiu numit președinte de onoare. Cu atît mai mare este plăcerea mea, a noastră a tuturor muzicienilor să constatăm că astfel de asociații, astfel de acțiuni se înmulțesc, că astfel de acțiuni prind viață pe întreg cuprinsul țării noastre.

Despre polifonie

de ZENO VANCEA

În studiul precedent am arătat că timp de milenii — cu puține excepții probabil în toate părțile lumii [1]) — oamenii nu au cunoscut altă muzică decît cea constînd numai din melodie, însoțită poate de sunetele unor instrumente primitive de percuție, de *ison* sau de forme accidentale de *heterofonie*.

Cîntecele autentic țărănești din Europa de Sud-Est și din Balcani și-au păstrat în practica populară pînă azi aceeași arhaică structură univocală ; învesmîntarea armonică a apărut abia cu cîteva decenii în urmă sub influența culturii urbane, armonizarea lor fiind în bună parte opera tarafurilor lăutărești de profesie.

Căutînd a descoperi cauzele atît de îndelungatei rămîneri la același mod de exprimare a muzicii, în timp ce toate celelalte arte au cunoscut o continuă transformare, datele care ne-au fost păstrate cu privire la practica muzicală a popoarelor europene din jurul Mediteranei ar putea sluji la lămurirea acestor cauze. Astfel, pare acceptabilă explicația că — spre deosebire de unele popoare din Nordul Europei la care s-a manifestat de timpuriu o rudimentară sensibilitate armonică — mediteranienii, începînd cu vechii greci, fiind înzestrați cu un simț primar melodic, chiar această formă unidimensională a muzicii, melodia, le-a putut oferi satisfacții estetice depline. Aceasta poate fi dedusă și din scrierile filozofilor greci din antichitate ca Damon, Platon și Aristotel, care vorbesc de efectul ce îl exercită muzica asupra ascultătorilor în funcție de structura modală a melodiilor.

În lucrarea sa intitulată *Politica*, Aristotel, vorbind despre muzică subliniază caracterul emoțional diferit al melodiilor, în funcție de modurile care stau la baza lor ; „Natura modurilor este atît de deosebită încît ascultătorul va fi de fiecare din moduri altfel impresionat ; cel mixolidic îl întristează și îl deprimă, cele vesele îl înviorează, iar în timp ce modul frigic îl entuziasmează, dintre toate celelalte moduri doar cel doric îi dă o stare de liniște". [2]).

Deosebirile de sensibilitate muzicală care au existat în trecut între Sud și Nord, au fost scoase în evidență de mai mulți muzicologi din secolul nostru. Astfel de pildă, *Hans Joachim Moser* [3]) afirmă cu mult înainte de apariția în secolul al XII-lea a polifoniei culte : „Pretutindeni pe teritoriile locuite de populații celto-germano-slave s-a manifestat o gîndire muzicală care, în felul ei, era fundamental deosebită de sistemul pur orizontal-linear al clasicismului sudic, din care în evul mediu s-au născut glasurile bisericești".

Peter Wagner [4]) este de părere că : „În ceea ce privește sursele ei, teoria muzicală sud-europeană-romană este mai veche și se sprijină pe teoria consonanțelor vechilor greci, fiind deci de natură speculativă... cealaltă, nord-germanic-scandinavă, care nu este atît de timpuriu atestată ca și polifonia din sud-estul Europei, este empirică, fără a fi împovărată de speculații și este bazată pe cîntatul în terțe-sexte al popoarelor nordice".

La aceeași concluzie ajunge și Robert Lachmann [5]), cînd spune că : „În Europa de nord, în Rusia și în Caucaz, terțele și sextele sînt expresia simțului armonic".

Cu mult înainte de formularea acestei teorii de către muzicologi contemporani, însemnările călugărului Girardus Cambriensis, născut în anul 1147 în Walles — Anglia, conțin prețioase indicații în ceea ce privește diferențele care existau acum opt secole între prac-

[1]) Într-un studiu despre muzica africană din *Histoire de la musique* (apărută sub direcția lui R. Manuel, Ed. Gallimard, Paris, 1960), autorul studiului, Gilbert Rouget, arată (la pag. 222—223) că un anumit gen de polifonie rudimentară, vocală și instrumentală, constituie un mod obișnuit de exprimare muzicală chiar și a unor triburi africane care, ca de pildă, Pigmeii, Boshimanii, Bororo etc., au rămas pînă azi într-o stare de înapoiere. Apariția polifoniei în aceste părți ale lumii neputînd fi atribuită unei influențe exterioare, s-ar putea presupune că acest mod de cîntare face parte din practica muzicală a africanilor încă din timpuri străvechi, înainte ca ea să fi fost inventată de europeni.

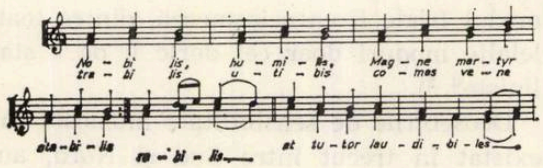
[2]) Citat de Zoltay Denes în *Ethos und affect*, Ed. Akademiai Kiadó, Budapesta, 1970, pag. 44.

[3]) H. J. Moser : *Geschichte der deutschen Musik* (Stuttgart, vol. I, pag. 8)

[4]) Peter Wagner : *Uber die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges* în *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1926, pag. 2.

[5]) Robert Lachmann : *Zür aussereuropäischen Mehrstimmigkeit* în *Handbuch der Musik geschichte*, Wildpark-Potsdam, 1929, p. 13.

tica muzicală populară din nordul Europei și cea din Franța. În *Descriptio Cambriae*, Girardus, (care a întreprins două călătorii pentru studii la Paris), afirmă că, spre deosebire de Franța, unde melodiile populare sînt cîntate numai pe o singură voce, în Walles oamenii din popor acompaniază melodiile în terțe, și aduce în sprijinul afirmației sale următorul exemplu în notația vremii (descifrat și transcris în notația modernă abia în 1912).

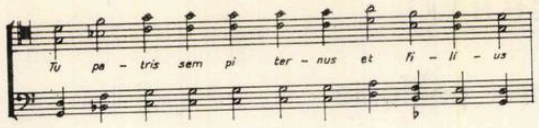


„Imnul Sfîntului Magnus"

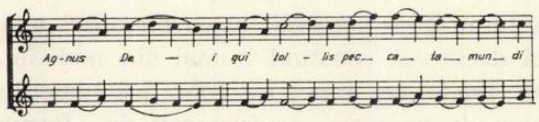
Apariția polifoniei poate fi atribuită deci întîlnirii în anumite condiții prielnice a sensibilității muzicale mediteraniene cu aceea a Europei de Nord. Aceste condiții au fost create prin înființarea în secolul XIII a universității *Sorbonne*, Parisul devenind astfel centrul spiritual al Europei, unde datorită numărului considerabil de studenți veniți din multe țări ale Europei, mai ales a celor ce studiau teologia, s-au încrucișat diverse curente culturale ale vremii.

Cert este faptul că pasul hotărîtor de la muzica unidimensională la cea de forme mai complexe, rezultînd din cuplarea a două, apoi a mai multe voci simultane, este legat de numele a cîtorva muzicieni francezi. În genul muzicii liturgice, de acelea ale lui Magister Leoninus și Perotinus Magnus, iar în domeniul muzicii laice de numele lui Adam de la Halle, care, sprijinindu-se probabil pe încercările unor predecesori rămași anonimi, au dat pentru prima dată o formă concretă unor posibilități expresive, ce se aflau în stare latentă în unele forme mai vechi ale cîntării bisericești.

Pentru a putea participa în cadrul serviciului religios la executarea în colectiv a unor cîntări rezervate masei credincioșilor, se înrădăcinase, probabil încă de prin primele secole ale creștinismului, obiceiul de a însoți o melodie gregoriană, cîntînd aceeași melodie la cvinte sau la cvarte paralele (întregite uneori cu octava, executată de o a treia voce), potrivit deosebirilor de registru ale celor ce cîntau. Intervalele menționate, fiind perfect consonante, și astfel gradul lor de contopire deosebit de mare, acest mod de cîntare, cunoscut în istoria muzicii sub numele de *organum*, dădea impresia unei cîntări la unison.



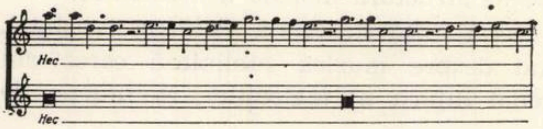
„Organum" (dublu) de Hucbaldus (n. cca. 930)



„Organum" (sec. 13)

Noul mod de a cînta pe mai multe voci, deosebit de cel practicat în organum, cu consecințe atît de importante pentru dezvoltarea viitoare a artei sunetelor — consta în întreruperea mișcării consecvente paralele a vocilor și în introducerea mersului în *sens contrar* a melodiei însoțitoare inventată de compozitor, față de aceea a melodiei gregoriene. Astfel, spre deosebire de *organum*, de *faux bourdon* (care a apărut mai tîrziu, în secolul al XV-lea) și de *cantus gemellus*, în care melodia însoțitoare era și ea identică cu aceea a melodiei gregoriene date *(cantus firmus)*, în noua formă a muzicii pe mai multe voci, melodiile însoțitoare dobîndeau un profil și un caracter expresiv propriu.

Începutul a fost făcut de *Leonin*, cu lucrări corale compuse la două voci. Mai simple erau cele numite *conductus*, în care fiecărei note din cantus firmus îi corespundea o notă a melodiei inventate, avînd aceeași durată. O formă mai evoluată o reprezenta *Discantus*, prin faptul că melodia inventată de compozitor se desfășura mai liber, deasupra cîte unui sunet de durată mai lungă a cantus firmusului evoluînd cîte o frază melodică alcătuită dintr-un număr mai mare de sunete de durată mai scurtă.

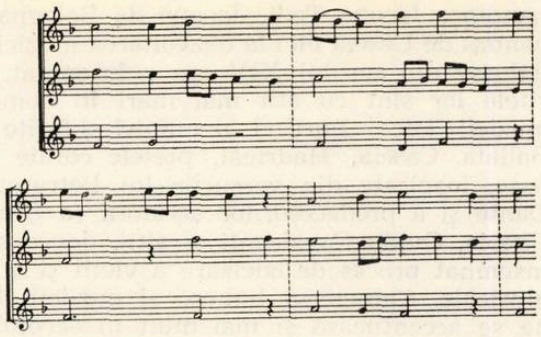


Leoninus (sec. 12) [6]

Perotin, în posesia unei experiențe mai mari a compus în afară de cîntări religioase pe 2 voci (duplum) și numeroase altele pe trei (triplum) și 4 voci (quadruplum).

---

[6]) Publicat în *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler. Universal Ed., Viena, 1924, pag. 208.
[7]) Ibidem.



Perotinus „Triplum“ [7])

Această perioadă de cristalizare a polifoniei, cunoscută în istoria muzicii sub numele de *Ars Antiqua*, care a durat pînă la începutul secolului XVI-lea, are drept principală caracteristică de stil, inventarea de către compozitor a melodiei însoțitoare în spiritul gregorianului cu folosirea aproape exclusivă a măsurilor ternare.

În urma inevitabilei apariții a unor intervale disonante, s-a impus necesitatea de tratare a acestora în mod satisfăcător pentru auz, prin *rezolvarea* lor într-un interval consonant.

Pe vremea începuturilor muzicii polifone, pentru soluționarea problemelor ridicate de mînuirea mai multor voci suprapuse, compozitorii nu se puteau bizui decît pe auz, căci în acea epocă de formare a tehnicii polifone, muzicienii nu aveau încă noțiunea acordurilor, teoria acestora fiind formulată abia în secolul al XVI-lea în lucrările lui Zarlino [8]). Primii polifoniști nu aveau decît noțiunea de intervale, consonante și disonante, ce rezultau în sens vertical din întîlnirea a 2 sau 3—4 voci suprapuse.

În vechea polifonie predomină forța energetică a liniei, a desfășurării melodice pe plan orizontal — de aici și denumirea de stil linear — stil deosebit de acela în care, în creația unor perioade următoare, melodiile suprapuse vor asculta, în măsură crescîndă, de considerente de ordin vertical acordic, exprimarea pe mai multe voci îmbrăcînd forma de *contrapunct armonic* [9]). Totuși, chiar și pe vremea începuturilor polifoniei, cînd simțul armonic era încă slab dezvoltat, compozitorii au trebuit să țină seama de mersul vocilor suprapuse și sub aspect vertical, de efectul consonant sau disonant al melodiilor simultane, de impresia produsă asupra urechii ascultătorilor. Această necesitate de organizare și pe plan vertical a primelor compoziții polifone marchează începutul procesului lent de dezvoltare a simțului armonic.

Desigur, la această dezvoltare au contribuit înainte de toate instrumentele care, ca lăuta, orga, cemballo etc., au putut oferi muzicienilor un contact direct cu armonia, fiind posibilă la aceste instrumente intonarea acordurilor izolate precum și înlănțuirea acestora.

În măsura în care simțul armonic se dezvolta tot mai mult, el exercita influența sa într-o măsură crescîndă asupra modului de organizare a țesutului de melodii suprapuse. În acest sens trebuie înțelese cele afirmate de către muzicologul René Leibovitz, unul dintre exegeții sistemului dodecafonic serial, care referindu-se la polifonia Renașterii afirma că: „Ceea ce era valabil pentru muzica modală a secolului XVI este în același mod valabil și pentru muzica tonală începînd cu secolul XVII. Nu numai că muzica devine (în mod conștient) din ce în ce mai armonică, dar cînd ea se crede și se vrea pur contrapunctică (ca de pildă în fugi) ea este guvernată de considerente armonice. La inventarea tuturor vocilor stă la bază necesitatea de a putea forma în organizarea suprapunerii vocilor acordurile tipice ale tonalității, capabile de a o exprima [10]). Cu privire la sistemul dodecafonic serial, Leibovitz arată că numai în cadrul acestui sistem inventția melodică a compozitorului se poate manifesta într-o desăvîrșită libertate pe plan orizontal, nefiind îngrădită de nici o restricție armonică. Trebuie observat însă că libertatea deplină a desfășurării vocilor pe plan orizontal, din sistemul dodecafonic — serial, face ca muzica compusă pe baza acestui sistem să piardă aproape în întregime tensiunea ei verticală.

Între primele manifestări ale polifoniei și acela reprezentînd gîndirea dodecafonic-serială, s-au succedat mai multe perioade stilistice, fiecare găsind soluții proprii în rezolvarea echilibrului între cele două forțe divergente, cea orizontal-melodică și cea vertical-armonică [11]).

În cele ce urmează vom căuta să înfățișăm, pe bază de exemple, deosebirile existente în privința modului de rezolvare a acestei probleme, proprie dezvoltării muzicii europene de la apariția polifoniei pînă astăzi.

---

[8]) Gioseffo Zarlino (1517—1590) — Maestru de cor al catedralei San Marco din Veneția, autor al lucrării *Instituzione armonichi*.

[9]) Termenul de *contrapunct*, știința de a mînui mai multe melodii simultane, vine de la semnele primitive de notație, de pe vremea începuturilor polifoniei, constînd din puncte fixate pe portativ, fiecărui punct cu care era notat *cantus-firmus*-ul, corespunzîndu-i un punct al melodiei însoțitoare. Executarea simultană a mai multor melodii a făcut necesară și înlocuirea vechii notații, care indică numai urcarea și coborîrea melodiei gregoriene dar nu și durata sunetelor cu semne care precizau în mod exact durata fiecărui sunet al melodiilor suprapuse.

[10]) *Introduction à la musique a douze sons*, Ed. l'Arche, Paris, 1949 p. 66—67.

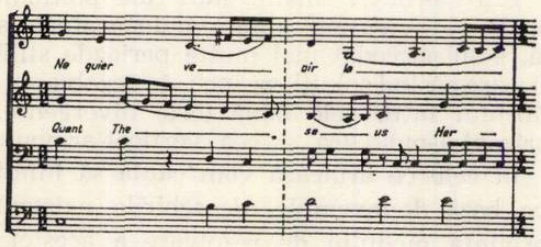
[11]) Polifonia și armonia reprezintă noțiuni contrare ce nu pot fi conciliate între ele. Armonia este totdeauna *univocală*, *plurivocalitatea* ei este numai aparentă; căci în realitate, liniile rezultă din despicarea acordurilor în sunetele din care sînt alcătuite formînd în succesiunea lor straturi suprapuse. Paul Becker: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Ed. Deutsche Verlagschtalt, Stuttgart 1926, p. 97.

Vom începe prin a arăta că modul de exprimare muzicală pe mai multe voci s-a răspîndit într-un timp destul de scurt, nu numai în Franța dar și pe teritoriul Italiei, iar apoi, în cursul secolelor următoare, și în alte țări occidentale. Ceea ce constituie un fenomen deosebit de interesant pentru acea epocă este faptul că, — fiind cunoscută rezerva majorității oamenilor față de inovațiile în domeniul muzicii — arta cea nouă a cîștigat adepți într-un timp scurt atît în rîndul muzicienilor cît și în acela al maselor, și s-a impus nu numai în cadrul liturgic — ceea ce s-ar putea explica prin sprijinirea bisericii —, dar și în domeniul muzicii laice.

Pe la începutul secolului XIV apare *Ars Nova*, — (cum a fost numită creația nouă de către Philippe de Vitry, unul dintre teoreticienii timpului) — care a însemnat un considerabil progres față de cea „Antiqua" din secolul precedent, nu numai în ceea ce privește o mai mare varietate ritmică, prin introducerea și a măsurilor binare, ci avînd ca rezultat o mai mare libertate a mișcării vocilor, implicit și prin creșterea însemnată a posibilităților expresive.

În Franța, pe lîngă numeroși cultivatori ai muzicii religioase, se ivește și un reprezentant al celei laice în persoana lui Guillaume de Machault (1305—1377), muzician de geniu, — care a compus un număr mare de balade, rondouri, virelais-uri (cîntec de dans în formă de *rondo*) pe o singură voce sau 2—3 voci, cu acompaniament instrumental.

În compoziții s-a folosit de *sistemul isoritmic*, constînd în menținerea consecventă a aceluiași ritm în toate vocile suprapuse, ele fiind deosebite numai ca desen melodic, procedeu oarecum asemănător cu unele tehnici componistice apărute în muzica contemporană, prin organizarea materialului sonor pe baza unor anumite principii matematice.

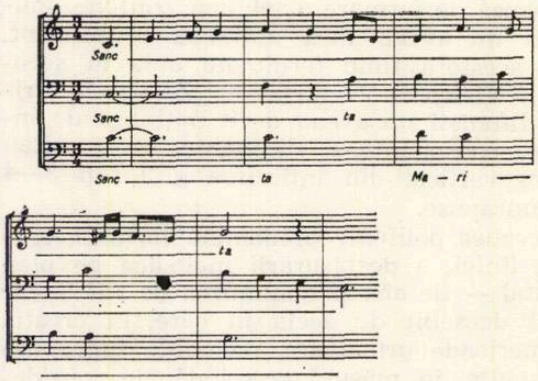


Guillaume de Machaut (m. 1372) — „Baladă franceză" (cu text dublu, cîntat simultan).

Arta polifonă care s-a dezvoltat în Italia în secolul XIV-lea paralel cu *Ars Nova* din Franța, și care spre deosebire de cea franceză poartă numele de *Ars Nova Florentina* (de la orașul Florența, principalul centru muzical italian al timpului) are drept caracteristică pătrunderea în muzica cultă a intonațiilor provenite din cîntecele și dansurile populare și astfel o mai mare flexibilitate melodică și ritmică. În timp ce aportul italienilor (Francesco Landino, Jacopo Todi, Jacopo da Bologna, Iohannes de Cascia etc) la dezvoltarea muzicii religioase din secolul XIV era neînsemnat, meritele lor sînt cu atît mai mari în domeniul muzicii laice. Purtînd denumiri diferite ca : Ballata, Cascia, Madrigal, piesele corale polifone, inspirate din versurile lui Petrarca și Dante și a predecesorilor acestora ca Gino da Pistoia, Guido Cavalcanti și alții, dovedesc un însemnat proces de laicizare a vieții și a artei muzicale. Caracterul lumesc al muzicii italiene se accentuează și mai mult în secolul următor (XV) în genul *Frottolei*, gen în care, spre deosebire de caracterul liniar-orizontal al creației polifone a școlii franco-flamande din acea vreme, tendința spre afirmarea vertical-acordică a construcției muzicale iese mai clar în evidență.

Aproape concomitent cu adoptarea de către muzicienii din Italia a scrierii pe mai multe voci, acest mod de exprimare muzicală s-a răspîndit și în Anglia unde, dat fiind simțul armonic mai evoluat al englezilor, acesta s-a manifestat într-un mod de organizare al vocilor suprapuse ce urmăreau încă de pe vremea aceea un mai mare efect al rezultatului vertical.

Reprezentative pentru începuturile muzicii polifone engleze sînt lucrările compozitorilor Leonard Powel și John Dunstable.



Dunstable : „Sancta Maria"

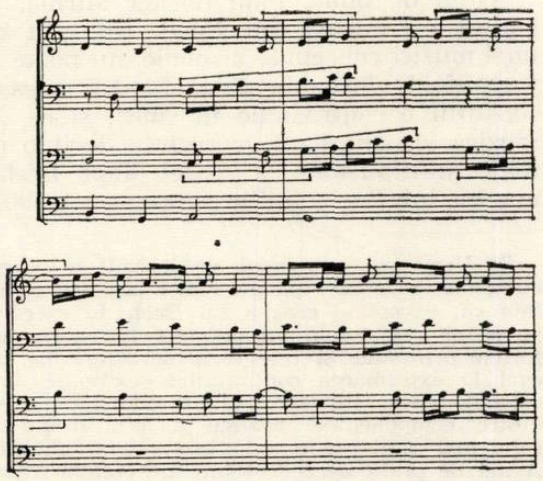
Mai tîrziu, stilul polifoniștilor englezi — și în aceeași măsură și acela al compozitorilor spanioli — nu se va deosebi în mod esențial de acela al Europei occidentale care, printr-o influențare reciprocă a culturilor muzicale din diferite țări apusene, va dobîndi un caracter unitar [12]).

[12]) „Civilizațiile medievale se manifestă la un nivel prenațional sau internațional și nu sub formele ce corespund concepției moderne despre națiune ; ar fi deci lipsit de valoare și anacronic de a căuta să descoperim stilurile naționale în întregime dezvoltate în muzica medievală. Cu toate acestea este legitim de a vorbi de unele diferențe regionale care ar putea fi considerate în mod retrospectiv drept trăsături naționale". (Manfred F. Buckowzer, *Histoire de la musique*, op. cit. p. 802).

Deosebirile „naţionale“ se vor manifesta odată cu stăpînirea deplină a tehnicii contrapunctice, îndeosebi în conţinutul expresiv al compoziţiilor polifone. Cum însă în prezentul studiu nu intenţionăm să înfăţişăm creaţia polifonă din ţările occidentale în plenitudinea desfăşurării ei istorice, — ceea ce poate oferi orice manual de istoria muzicii —, ci scopul nostru este acela de a urmări diversitatea modului de îmbinare a tendinţelor orizontale şi verticale, vom scoate în evidenţă doar acele momente ale procesului de dezvoltare a polifoniei, în care modul de îmbinare se manifestă într-o formă mai caracteristică, cu predominarea cînd a uneia, cînd a alteia dintre cele două forţe antagonice care stau la baza muzicii pe mai multe voci.

Aspecte deosebit de caracteristice în privinţa aceasta le oferă creaţia celor trei generaţii de compozitori aparţinînd şcolii franco-flamande.

Sprijinindu-se pe progresele realizate de către francezi şi italieni, în cursul celor două secole anterioare, compozitorii din şcoala franco-flamandă (1400—1550) au lărgit odată cu mijloacele tehnice şi sfera expresivă a muzicii. Celor trei generaţii de compozitori care au format această şcoală, le-a revenit misiunea istorică de a dezvolta la cel mai înalt grad tehnica contrapunctică prin elaborarea unor procedee, ca *imitaţia*, (reproducerea exactă, ori mai mult sau mai puţin *liberă*) a desenului melodic a uneia dintre voci de către celelalte voci.

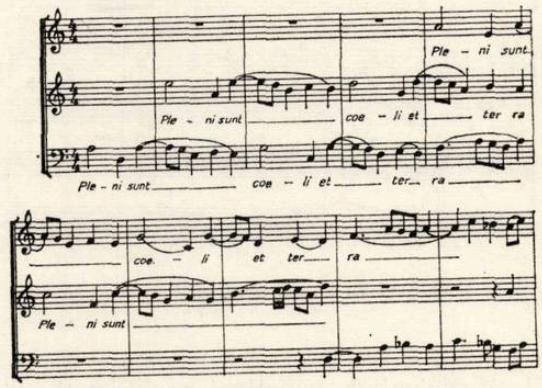


Ei au fost şi primii care au folosit *inversarea* desenului melodic, a unei idei muzicale, *recurenţa* acestei forme inversate, precum şi *inversarea formei recurente*.

Artificiile contrapunctice ale şcolii franco-flamande nu au constituit un scop în sine, ci acestea serveau drept mijloc de a asigura coeziunea formei, pe temeiul căreia melodiile suprapuse puteau să-şi îndeplinească funcţia lor expresivă.

Din numărul mare de compozitori care au alcătuit cele trei generaţii ale şcolii franco-flamande [13]), vom aminti doar pe cei mai importanţi.

În timp ce creaţia primei generaţii de compozitori, din care făceau parte personalităţi de seamă ca Duffay, Ockeghem, Obrecht, Binchois (lucrări corale religioase şi lumeşti), era caracterizată prin predominarea forţelor orizontal-lineare, în aceea a generaţiei următoare (Josquin de Prés, Pierre de la Rue, Antoine Brumel etc.), simţul armonic tinde spre o afirmare tot mai evidentă, ajungîndu-se pînă la urmă, în lucrările religioase şi laice ale compozitorilor din cea de a treia generaţie, (Orlando di Lasso, Clemens Non Papa, Philip da Monte, etc.), la echilibrarea celor două forţe divergente : orizontalul şi verticalul.



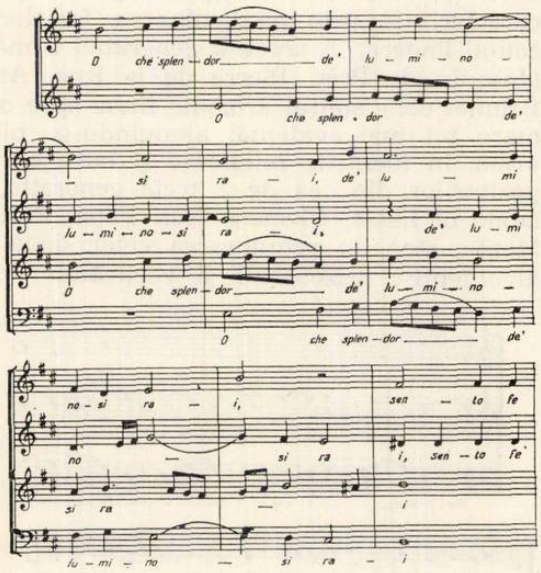
Josquin de Prés — „Missa sine nomine“

Aceleaşi caracteristici de stil sînt proprii şi polifoniei vocale italiene a Renaşterii. Adoptînd cuceririle tehnice ale şcolii franco-flamande — în unele cazuri chiar prin intermediul direct al unora dintre reprezentanţii şcolii, care (ca Josquin de Prés, Clemens Non Papa, Adrian Willaert), au activat mai mult timp în Italia, — creaţia polifonă italiană a ajuns şi ea la un înalt grad de desăvîrşire. După înflorirea în secolul al XV-lea a genului laic al *Frottolei*, cu o evidentă subliniere a verticalului, în creaţia compozitorilor italieni din secolul XVI-lea, armonioasa îmbinare a orizontalului cu verticalul are drept rezultat o înaltă forţă expresivă, atît în creaţia liturgică cît şi cea profană a lui Giovanni Pierluigi da Palestrina şi a altor reprezentanţi ai şcolii din Roma (Viadana, Ancrio, Soriano etc.). Spre deosebire de aceşti maeştri care au cultivat numai genul coral *a capella*, creînd modele neîntrecute în acest domeniu, reprezentanţii şcolii veneţiene (pe lîngă flamandul Willaert, italienii Andrea şi Giovani Gabrieli) au compus lucrări în care corul este însoţit de orchestră.

[13]) Şcoala franco-flamandă s-a născut şi înflorit în fostul ducat al Burgundiei, care cuprindea cîteva regiuni din nordul Franţei şi din teritoriul Belgiei şi Olandei de astăzi, avînd o populaţie în parte de limbă franceză, în parte de limbă flamandă.

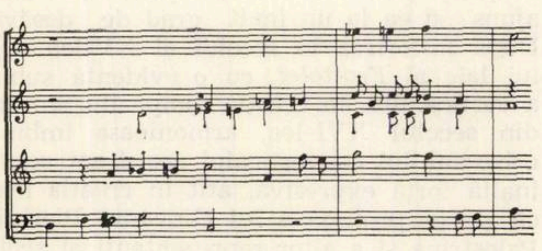
În timp ce stilul compozitorilor din *Şcoala romană*, în frunte cu Palestrina, se distinge prin structura eminamente diatonică a melodiei şi a acordurilor, ce rezultă din mersul vocilor suprapuse,

[14])



Palestrina : „Madrigal"

stilul muzicienilor veneţieni menţionaţi, la care se adaugă apoi şi Claudio Monteverdi, este caracterizat prin introducerea şi a unor elemente cromatice în melodie şi în armonie. Cromatismul îşi va pune apoi pecetea sa în mod deosebit de caracteristic pe lucrările vocale ale lui Luca Marenzio, Cipriano da Rore şi mai ales Gesualdo da Venosa, la care armonia se afirmă ca un important mijloc de exprimare.



Gesualdo : „Madrigal"

Cu înflorirea rapidă a muzicii instrumentale, armonia participă cu o importanţă crescîndă la exprimarea conţinutului emoţional, influenţînd nu numai structura melodică dar şi raportul dintre forţa orizontală şi cea verticală a muzicii. Creşterea importantă a armoniei se face simţită mai ales în muzica franceză a secolelor XVII — XVIII care tinde tot mai mult spre *omofonia armonică*. Aceasta se reflectă şi în teoria muzicii timpului, a cărui cel mai de seamă reprezentant, ilustrul compozitor de operă *Philippe Rameau*, afirma că melodia se naşte din armonie, şi astfel anumite părţi a unei compoziţii scrise pe mai multe voci, erau subordonate unor considerente verticale. Doar în muzica maeştrilor italieni (mai ales în aceea a lui Vivaldi) şi germani în frunte cu Bach, dinamica desfăşurare a unor melodii simultane se îmbină organic cu energiile funcţionale ale armoniei [15]).

În muzica lui Bach nu ştim ce să admirăm mai mult ; impresionanta libertate a desfăşurării vocilor suprapuse, individualizarea fiecărei linii melodice în parte, sau plinătatea armonică a lucrărilor sale.

Acest dublu aspect al muzicii lui Bach a dat loc la moduri diferite de înţelegere a ei. Astfel, Beethoven vedea în Bach înainte de toate pe „patriarhul armoniei". Neîntrecuta măiestrie contrapunctică a lui Bach, l-a influenţat pe Beethoven abia în cea de a treia sa perioadă de creaţie. Admirată în secolul al XIX-lea de către compozitorii romantici, dar exercitînd doar o neînsemnată influenţă asupra creaţiei lor, reprezentanţii neoclasicismului din prima parte a secolului nostru se consideră succesorii spirituali direcţi ai lui Bach. Dar anumite deosebiri de vedere în privinţa primatului unuia sau altuia din componentele muzicii sale, mai persistă şi azi în rîndul muzicologilor.

Astfel de pildă, Paul Becker afirmă, în legătură cu muzica lui Bach, că : „În cadrul unei muzici concepute armonic, nu poate exista o polifonie instrumentală, fiindcă aceasta ar constitui o contradicţie în sine", şi că „Orice muzică armonică nu reprezintă decît o monofonie multiplicată" [16]). Astfel, după Becker, în muzica lui Bach, liniile suprapuse trebuie în-

[14]) Publicat în : *Polifonia vocală a Renaşterii* de Max Eisicovits, Ed. Muz., 1969, pag. 279.

[15]) Urmărind procesul de dezvoltare al muzicii europene de la apariţia polifoniei încoace, vom constata că, exceptînd creaţia lui Bach, în care, pentru prima şi pînă acum ultima dată în istoria muzicii, forţele orizontale şi cele verticale contribuie în mod egal la exprimarea conţinutului emoţional, în toate celelalte epoci stilistice, rolul predominant al uneia dintre componentele muzicii a avut drept urmare rolul mai mult sau mai puţin secundar al celorlalte. Astfel de pildă, spre deosebire de creaţia franco-flamandă, în care predomină melodia ca mijloc principal de expresie, cea post-romantică din secolele XIX—XX este caracterizată prin hipertrofica dezvoltare a armoniei, avînd drept consecinţă, nu numai atrofierea ritmului, dar şi a melodiei care devenise un „reflex" al armoniei.

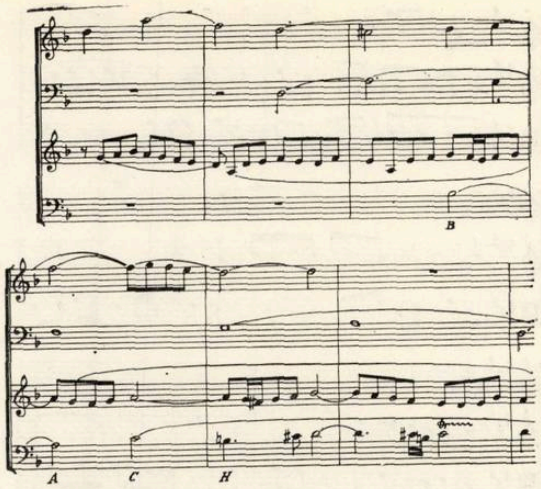
Judecînd creaţia perioadelor anterioare în lumina conceptului armonic, romantismul din secolul XIX nu vedea în creaţia franco-flamandă decît o artă rigidă, mai mult sau mai puţin formalistă, redusă ca posibilităţi expresive. În cursul primei jumătăţi a secolului nostru, în urma revenirii la un concept predominant polifon, sensibilitatea contemporană manifestă o vădită afinitate faţă de arta şcolii franco-flamande.

[16]) P. Becker, op. cit. pag. 105.

ţelese nu ca individualităţi melodice izvorîte dintr-un concept orizontal al muzicii, ci născute din înlănţuirea funcţională a acordurilor care în desfăşurarea lor orizontală sînt purtate de expansiunea armonică.

Muzicologul elveţian Ernst Kurth, analizînd în lucrarea sa *Bazele contrapunctului liniar* [17]), muzica lui Bach, ajunge la alte concluzii afirmînd că : „O melodie absolută, lipsită cu totul de orice relaţii armonice, nu poate fi desigur imaginată. Dar, anumite imperative de ordin acordic, care trec dincolo de linia melodică, nu reprezintă însă cauza genetică a liniei. Deci nu linia s-a născut dintr-un latent impuls primar armonic, ci invers, ea conţine acele momente de relaţii acordice, care abia într-o sensibilitate muzicală mai evoluată capătă o interpretare armonică. Întreaga forţă, permanentul conţinut dinamic al stilului melodic-polifon al lui Bach rezidă în energia liniilor sale. Aceasta nu se referă numai la efectul „notelor sensibile", ci la întreaga sa artă de dezvoltare melodică în general. De aceea stilul său este atît de intensiv străbătut de energie. Toate manifestările artei polifone, atît cele tehnice cît şi cele formale, sînt expresia unei tensiuni. Acela care porneşte de la stilul clasic, aude în polifonia lui Bach în mod totdeauna prea unilateral numai efectele frumuseţilor armonice, dezvoltările ei tonale şi nuanţările ei, în loc de a înţelege mişcarea ca adevărată esenţă a specificului ei artistic".

Unii teoreticieni susţin că individualizarea atît de conturată a tuturor vocilor a putut fi realizată de către Bach, datorită faptului că în ciuda simţului său armonic modern, el a rămas ataşat stilului contrapunctic *a capella* a secolului XVI, în care, cu toate considerentele verticale, melodiile suprapuse se desfăşoară cu o impresionantă libertate. Muzicologul Jacques Handschin este de părere că în timp ce Bach a introdus în muzica sa de orgă vechiul stil *a capella*, în creaţia sa pentru orchestră, vocalul se îmbină cu respectarea particularităţilor caracteristice stilului instrumental [18]). Varietatea mijloacelor de exprimare folosite de Bach, şi diversitatea modului lor de combinare a avut drept consecinţă şi interpretarea lor teoretică diferită, din care am spicuit doar cîteva care ni s-au părut mai semnificative. Astfel, părerea de mai sus este în vădită contradicţie de pildă, cu aceea a aceluiaşi Paul Becker [19]) care îl consideră pe Bach drept un creator cu o sensibilitate muzicală specific instrumentală şi astfel esenţial deosebit de contemporanul său Händel, reprezentant tipic al unui compozitor cu o sensibilitate muzicală eminamente vocală.



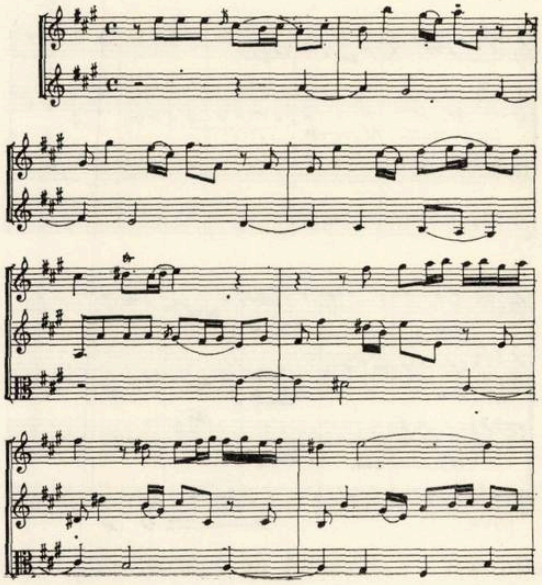
J. S. Bach — „Arta fugii"

După cum se ştie cu Bach şi cu Händel se încheie epoca Barocului, epoca înfloririi deosebite a muzicii concepută pe mai multe voci, urmată de o altă perioadă stilistică în care sensibilitatea artistică se va manifesta într-o muzică organizată vertical.

Astfel, în creaţia compozitorilor din generaţia de după Bach, în frunte cu fiii marelui muzician (exceptînd pe Friedemann), polifonia, în contradicţie cu gîndirea muzicală *omofon-armonică* a acestor compozitori, este cu totul absentă. Abia în creaţia clasicilor vienezi scrierea pe mai multe voci va avea din nou un rol important. În această epocă a gîndirii muzicale verticale, polifonia liniară se transformă însă în *contrapunct armonic*, în care mersul vocilor este determinat de considerente predominant verticale.

O comparaţie între următoarele exemple extrase din muzica lui Haydn, Mozart şi Beethoven, cu exemplele de mai înainte din muzica polifonică medievală şi a lui Bach, ne va arăta diferenţele esenţiale care există în folosirea

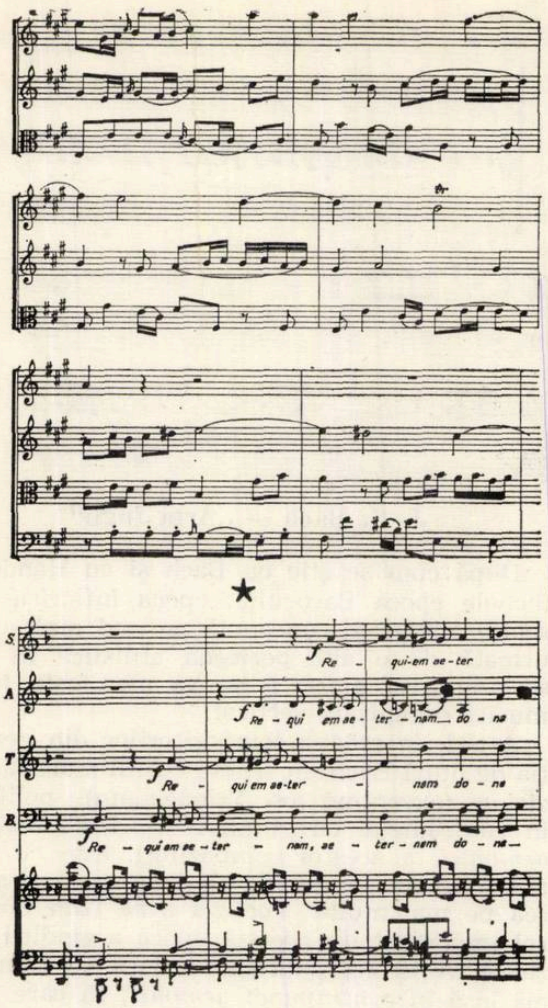
Haydn : „Cvartetul nr. 48"



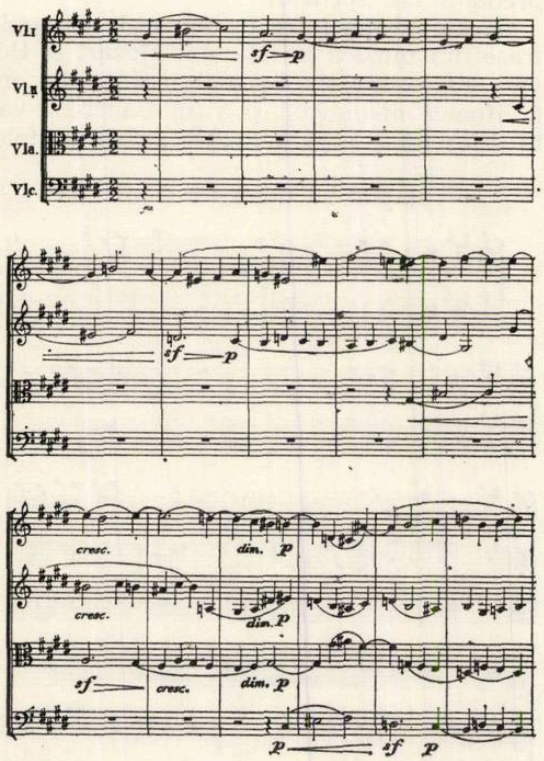
[17]) Ed. Max Hesse, Berlin 1922, pag. 17.

[18]) J. Handshin, *Histoire de la musique*, op. cit.

[19]) Paul Becker, *Musik Geschichte der musikalischen Formwandlungen* op. cit. pag. 105.



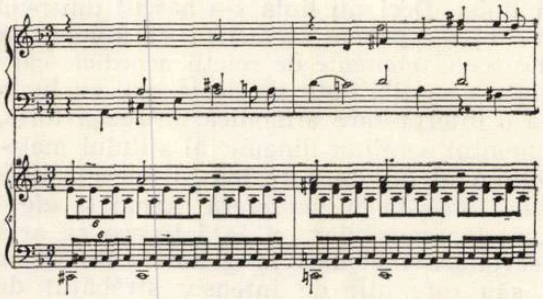
Mozart — „Recviem"



Beethoven — „Cvartet de coarde" op. 131

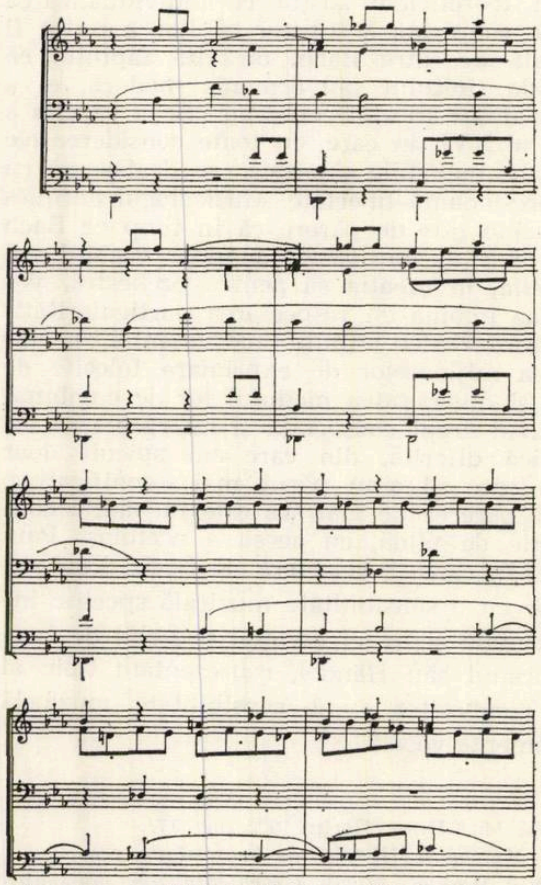
a diferite mijloace ale modului de exprimare pe mai multe voci.

Muzica de după Beethoven se dezvoltă din ce în ce mai mult în direcţia primatului armonic, astfel la mulţi compozitori romantici, ca de exemplu la Weber, Schubert, Berlioz, Chopin, Liszt, suprapunerile de melodii simultane sînt aproape cu totul absente, excepţie reprezentînd în aceeaşi perioadă, compozitorii romantici „clasicizanţi" : ca Mendelssohn, Brahms, care, datorită unor tendinţe retrospective folosesc în mod mai amplu mijloace contrapunctice.



Brahms — „Recviemul german"

Cel mai mare contrapunctist dintre romantici a fost desigur Bruckner. Dar cu toate că în muzica sa contrapunctul este unul din mijloacele importante de expresie şi de construcţie a monumentalelor sale simfonii şi misse, împletitura melodiilor suprapuse este totuşi



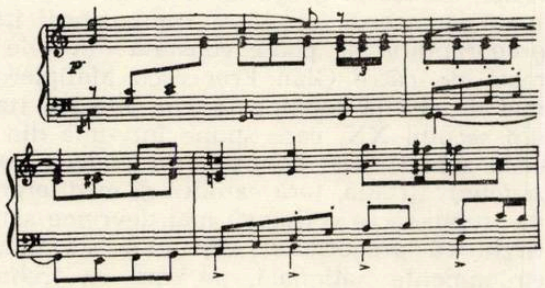
Bruckner : Tema II din „Simfonia a IV-a"

subordonată sensului vertical al acordurilor și a înlănțuirii lor.

La Schumann, compozitor cu o sensibilitate eminamente armonică, apariția unor lucrări cu caracter polifon, ca de pildă *Schițe pentru pian cu pedală* și *6 Fughette*, sînt fructul accidental al preocupării sale de muzica lui Bach.

La Wagner, cel mai mare armonist al secolului al XIX-lea, de la care pornește întregul proces de hipertrofică dezvoltare a armoniei, folosirea mijloacelor contrapunctice este legată de tehnica leitmotivelor care, din necesități de a comenta acțiunea scenică, sînt adeseori suprapuse sau combinate între ele.

Un alt caz îl reprezintă — tot în muzica lui Wagner — suprapunerea de mai multe teme de sine stătătoare, ca de pildă întîlnirea la punctul culminant al uverturii operei *Maeștrii cîntăreți*, a celor trei teme ce-și fac apariția anterioară în cursul părții expozitive a lucrării.



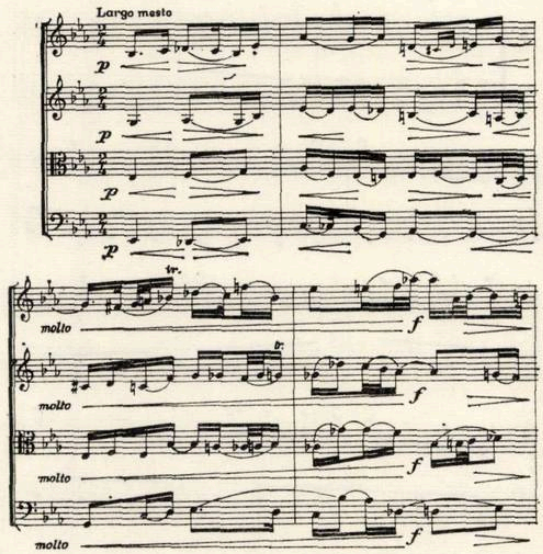
Wagner — Uvertura la opera „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"

În acest caz este mai just să se vorbească de „poliodie", în sensul în care folosește Guido Adler [20]) acest termen, decît de polifonie propriu-zisă.

În ordine cronologică, primul dintre compozitorii de după Wagner, care în lucrările sale simfonice manifestă tendințe vădite de eliberarea liniilor de servitutea armonică este Gustav Mahler, influențînd în acest sens pe A. Schönberg în prima sa manieră stilistică, ce ține pînă la trecerea sa la sistemul dodecafonic serial.

În muzica post-romantică de după Wagner, Max Reger se distinge prin consecventa utilizare a scrierii contrapunctice. El este considerat de către unii muzicologi drept un fel de Bach modern. Această părere se datorește faptului că Max Reger folosește cu o preferință specială formele muzicale ale Barocului *(fuga, passacaglia, variația figurativă, tocatta* etc.) Adevărul este însă că, spre deosebire de armonia post-wagneriană, ajunsă într-un stadiu de extremă diferențiere, mijloc de exprimare eminamente individualist, adevărata polifonie este caracterizată, după cum am mai afirmat, în general prin caracterul mai obiectiv al modului de exprimare. Ori, Max Reger, compozitor prin excelență romantic, individualist, a oglindit în muzica sa nu numai criza spirituală a epocii, dar mai ales propriile sale frămîntări sufletești ce și-au găsit expresia într-un limbaj armonic oarecum difuz, intens îmbibat de cromatism. Pentru a evita pericolul de a cădea în amorf și pentru a asigura formei muzicale o osatură solidă, Reger a fost nevoit să recurgă la mijloacele contrapunctice.

Mai mult ca la oricare compozitor post-romantic, la Reger melodia (după cum am amintit în studiul anterior, *Despre melodie)* devine adeseori o proiecție a armoniei, izvorîtă din înlănțuirea acordurilor, din modul de rezolvare a multiplelor sensibile simultane ale unor acorduri alterate. Astfel, spre deosebire de polifonia Barocului, în muzica lui Reger vocile interioare ale țesutului contrapunctic își pierd într-o măsură și mai accentuată decît melodia discantului, independența și pregnanța contururilor.



Reger — „Cvartet pentru coarde" op. 45 nr. 1

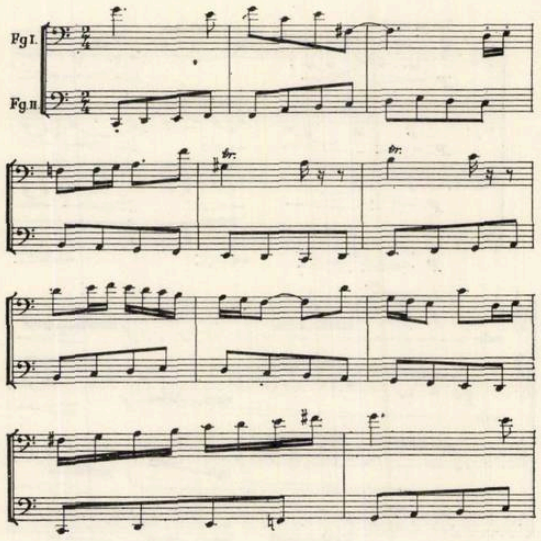
Aproximativ de pe la mijlocul celui de al doilea deceniu al secolului nostru, un număr din ce în ce mai mare de compozitori încep să acorde — ca o reacție împotriva exceselor individualiste ale post-romantismului (mai ales a curentului expresionist) și ca urmare a unei atitudini schimbate — un interes deosebit polifoniei, care oferea pe de o parte posibilitatea unei mai obiective exprimări, pe de altă parte reîntronarea melodiei și în același timp și a elementului arhitectural al muzicii în drepturile lor firești. Această tendință a dat naștere la curentul *neo-clasic*, care sub lozinca „retour à Bach" a luat drept model muzica neîntrecutului contrapunctist, manifestînd și un interes deosebit pentru formele Barocului.

Primele semne ale noilor tendințe stilistice care, de pe la 1920, se vor afirma cu o vigoare deosebită în curentul neoclasic, se conturează în creația lui Ferrucio Benvenuto Busoni, începînd cu lucrările sale de pian ca : *Fantezia*

[20]) G. Adler — *Musikgeschichte als Stilwandlungen.*

BACH (1909), *Fantezia Contrapuntistica (1910)*. Pianist de renume mondial, unul dintre cei mai mari cunoscători și interpreți ai muzicii lui Bach, nemulțumit de unilaterala dezvoltare a muzicii din timpul său pe linia atotputernicei dominații a armoniei, Busoni vedea regenerarea artei sonore într-o reîntoarcere la o muzică în care melodia, la fel ca în creația lui Bach, are un rol preponderent. Fructul artistic al concepțiilor sale artistice — expuse și într-o lucrare teoretică, *Schița unei noi estetici a artei muzicale* (1907), — sînt în afară de cele două lucrări menționate mai sus : 4 sonatine pentru pian, lucrări pentru orchestră, patru opere.

Printre primii și cei mai importanți reprezentanți ai neoclasicismului a fost și Igor Strawinsky.

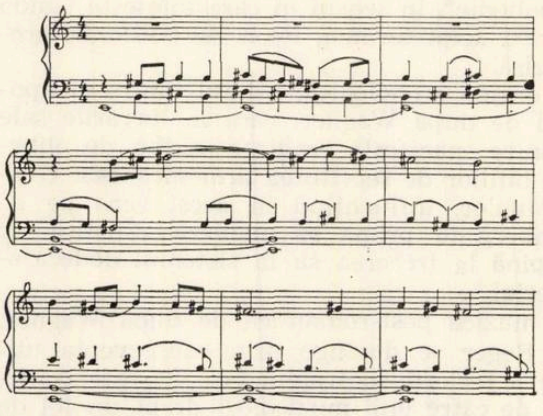


Stravinsky : final din „Octetul pentru suflători"

Negînd posibilitățile expresive ale muzicii (ceea ce însă este infirmat de propria sa creație) Strawinsky vedea în neoclasicism un curent artistic în acord cu concepțiile sale estetice. Considerîndu-se un „constructor" de edificii sonore, el urmărea să construiască structuri care, datorită caracterului lor static, aveau menirea să producă un alt efect al „timpului muzical" decît acela produs de muzica tradițională. Concepțiile sale estetice sînt clar exprimate prin cunoscuta sa definiție despre arta sunetelor : „Muzica este singurul domeniu în care omul poate realiza prezentul. Datorită imperfecțiunii naturii noastre sîntem supuși trecerii timpului, categoriilor de *viitor* și *trecut*, fără a reuși de a realiza într-adevăr prezentul, de a face deci să se oprească timpul, de a stabili o ordine între lucruri și înainte de toate o ordine între om și timp. Pentru a fi realizată această ordine, este nevoie imperioasă de o construcție. Dacă construcția și ordinea sînt realizate, totul a fost spus".

După cum se știe, Strawinsky a parcurs de-a lungul activității sale creatoare un drum destul de sinuos. După ce devenise celebru prin lucrările sale din perioada sa națională, el a rupt brusc cu stilul său de pînă atunci, pentru a deveni un adept al neoclasicismului. Ambele stiluri aveau un caracter strict diatonic. Combătînd ani de-a rîndul sistemul serial al lui Schönberg, el își însușește pînă la urmă dodecafonismul serial, compunînd în cea de a treia sa perioadă de creație numai lucrări pe baza acestui sistem.

Tendințele generale spre noul mod de exprimare s-au manifestat și la compozitorii italieni din acel timp, printr-o orientare spre tezaurul cîntării gregoriene, considerată de ei drept model de melodie, avînd sens expresiv și fără o întregire armonică. Primul care, în lucrările sale instrumentale a utilizat elemente melodice gregoriene a fost Ottorino Respighi *(Quartetto dorico, Tre preludii sopra una melodia gregoriana, Concerto gregoriano, etc.)*. Cîtă importanță se acordă de către compozitorii italieni *gregorianului* se poate constata din cele afirmate de către Gian Francesco Malipiero, cel mai de seamă reprezentant al muzicii italiene din secolul XX, care spune într-una din scrierile sale [21] *(Del contrapunto e della composizione)* : „Italia, țară catolică și mediteraniană, va trebui să se convingă mai devreme sau mai tîrziu că *gregorianul* este expresia muzicală eminamente națională, pe care va trebui reconstituit întregul edificiu al muzicii noastre". Pornind de la sursele *gregorianului,* muzica sa are un caracter preponderent linear-melodic, cu o structură eminamente diatonică.



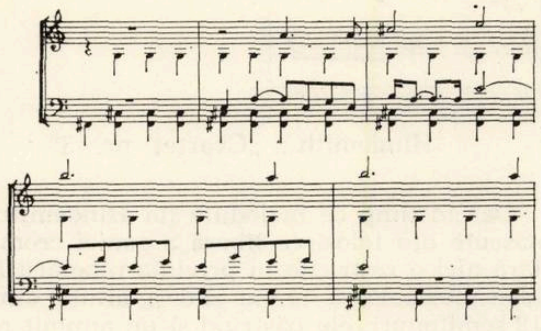
Fr. Malipiero — „Patru invențiuni pentru orchestră"

Folosirea scriiturii lineare este caracteristică și pentru creația contemporanului său Alfredo Casella, cît și pentru Goffredo Petrassi, compozitor din generația următoare.

În timp ce la compozitorii menționați, *bi* și *politonalitatea* nu este folosită ca unica modalitate de exprimare, în creația compozitorului francez Darius Milhaud, mișcarea vocilor în

[21] Fr. Malipiero : *Del contrapunto e della composizione.*

cadrul unor suprapuneri de tonalităţi diferite devine sistem.



Milhaud : „Cvartetul nr. 2“ (final)

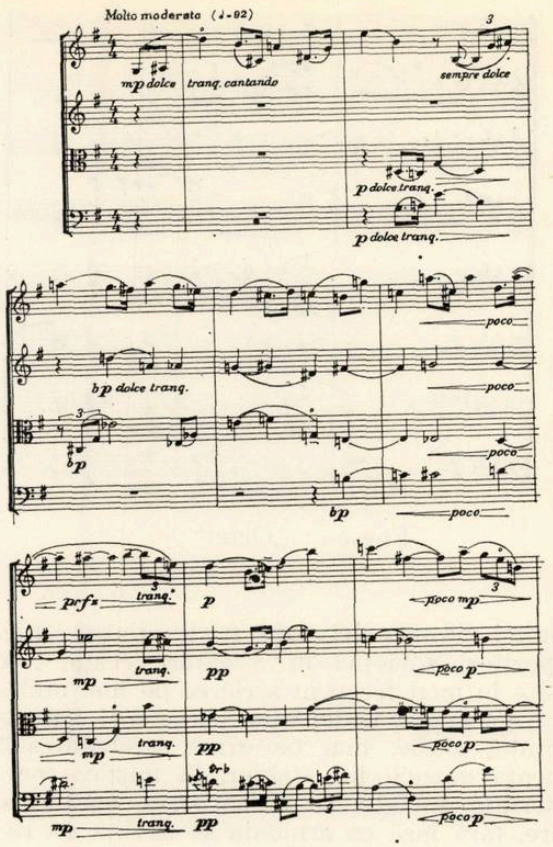
Un rol important îl are scriitura pe mai multe voci şi în muzica lui Artur Honegger, scriitură care a suferit însă în cursul activităţii creatoare a compozitorului modificări. Astfel, în timp ce în prima perioadă de creaţie a compozitorului predomină diatonicul, (ca de exemplu în *Pastorale d'Eté*, în oratoriul *Le roi David*, etc), mai tîrziu, odată cu o mare complexitate a mijloacelor armonice şi scrierea contrapunctică devine mai densă şi mai cromatică.

Dacă vom mai adăuga că muzica lui Paul Hindemith, unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai neo-clasicismului, diferă prin abundenţa cromatismului în melodie şi în armonie de caracterul predominant diatonic al creaţiei compozitorilor menţionaţi ce aparţin acestui curent, am mai întregit cu încă un aspect tabloul stilistic atît de variat al neoclasicismului.

Înainte de a trece însă la caracterizarea stilului hindemithian, trebuie arătat că scrierea pe mai multe voci nu s-a limitat numai la curentul neo-clasic ci, conceptul de polifonie liniară a fost adoptat de mulţi alţi compozitori de frunte ai secolului nostru, îmbrăcînd însă în creaţia lor alte forme stilistice. Exemple caracteristice le oferă în privinţa aceasta creaţia lui Schönberg şi a şcolii sale, precum şi aceea a lui Béla Bartók.

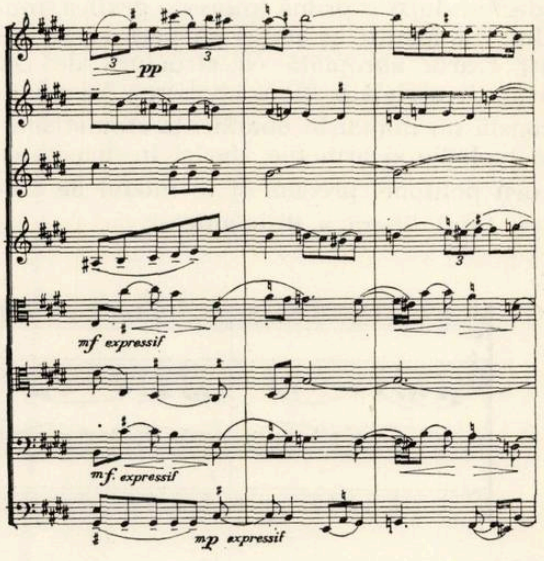
Mai apropiată de neoclasicism, fără sublinierea însă a laturii constructiviste a sa, se situează creaţia lui George Enescu şi Dmitri Şostakovici.

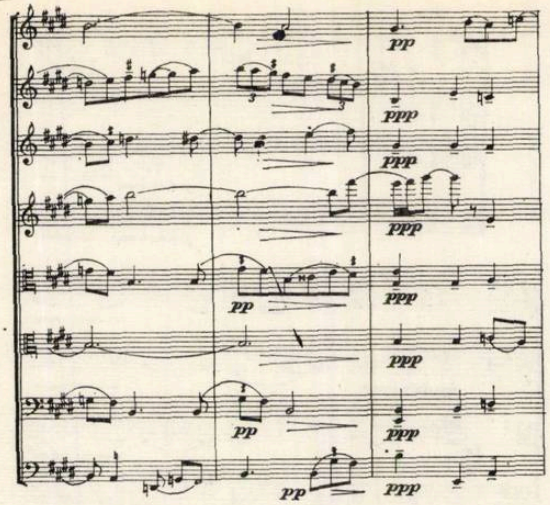
Este de arătat că Enescu, deşi înzestrat de la natură cu un simţ primar melodic (manifestat atît de convingător în *Preludiul la unison* al *Suitei I-a)* şi întărit în acest sens şi de tradiţia muzicală a poporului nostru, totuşi, în urma ataşamentului său faţă de tradiţia clasică, el s-a folosit în prima sa perioadă de creaţie, în mod plenar şi de posibilităţile expresive ale armoniei. Aceasta nu l-a împiedicat însă să dea fiecăreia dintre vocile suprapuse un contur melodic deosebit de pregnant.



Enescu : „Cvartet de coarde“ nr. 1

În lucrările sale de muzică de cameră, compuse în cei din urmă ani ai activităţii sale creatoare, odată cu frecvenţa elementului cromatic în melodie şi armonie, vocile suprapuse dobîndesc o mai mare libertate de mişcare.



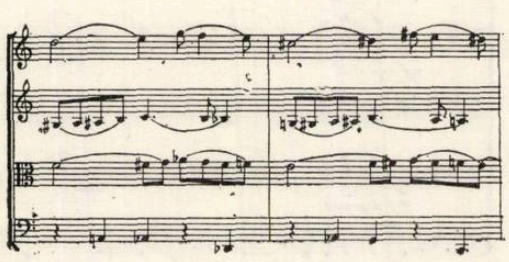


Enescu : „Octet“

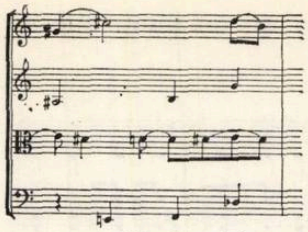
Dmitri Șostakovici face parte dintre acei compozitori sovietici în a căror creație este folosită în mod frecvent scrierea pe mai multe voci. La început, nedepășind caracterul contrapunctului clasic, mai pe urmă, probabil sub influența muzicii lui Mahler, în muzica compozitorului sovietic se accentuează tendințele liniare, fără însă ca armonia să devină un rezultat secundar al întîlnirii vocilor suprapuse.

Revenind la Paul Hindemith, trebuie să arătăm că dintre toți reprezentanții curentului neoclasic, acest compozitor de frunte al muzicii contemporane germane a mers cel mai departe în emanciparea scriiturii sale de considerente verticale. Trebuie însă adăugat că în epoca debutului, stilul său era încă dependent de Brahms și Reger, în consecință în creația sa din acel timp, deși încă de la început polifonică, armonia avea încă un rol însemnat. De la op. 11 [22]), însă muzica sa dobîndește din ce în ce mai mult o structură liniară.

Judecînd după o primă impresie grafică, muzica lui Hindemith ar putea să pară celor neavizați foarte apropiată ca structură de cea dodecafonic serială a lui Schönberg. Asemănarea constă nu numai în abundența cromatismelor în melodie și armonie, dar și în densitatea scriiturii polifone, precum și în modul de tratare cu totul liberă a disonanțelor.

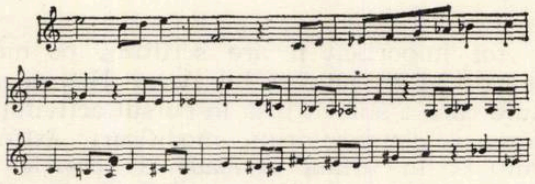


[22]) P. Hindemith, *op. 11 — 5 Sonate.*



Hindemith : „Cvartet nr. 3“

Dar în timp ce melodiile lui Hindemith sînt născute din folosirea liberă a gamei cromatice, fără nici o restricție în privința repetării într-o idee muzicală, a unuia sau a altuia din cele 12 semitonuri, ele păstrînd și un anumit raport



Hindemith : Tema fugii din „Trio de coarde“ op. 32

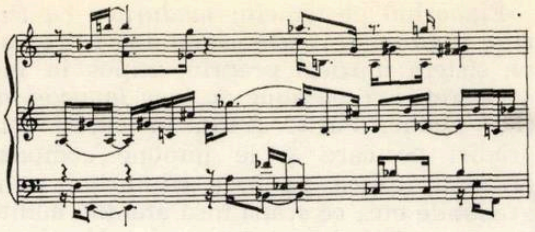
cu un ton central (adeseori într-o formă latentă), în muzica lui Schönberg, cele 12 sunete, din care în mod obligatoriu sînt alcătuite ideile muzicale, nu numai că nu se pot repeta conform principiilor care stau la baza acestui sistem, (vezi cele spuse în studiul *Despre melodie)* dar este anulată și posibilitatea de a se stabili o ierarhie a lor, precum și o relație a seriei cu un ton central.

Alcătuirea în muzica lui Hindemith a melodiei din cele 12 sunete cromatice îngăduie înlănțuirea liberă a tuturor acordurilor ce pot fi formate pe fiecare treaptă a gamei cromatice, fie sub formă de acorduri integrale (cuprinzînd cele 12 semitonuri ale gamei cromatice), fie sub formă incompletă a acestui tip de acord.

Acest fel de gîndire armonică face posibilă prezența și a unor acorduri de tip tradițional (trisonuri, acorduri de septimă etc.), ceea ce în muzica dodecafonic-serială este exclus.

În timp ce în muzica lui Hindemith, alegerea acordurilor depinde de necesitățile expresive ale compozitorului, în cea dodecafonic-serială, forma și succesiunea lor este predeterminată de principiul seriei.

Muzica ambilor compozitori fiind întemeiată pe dominația energiilor liniare, stilul lor, precum și acela al adepților lor, se deosebește astfel în mod esențial atît de stilul contrapunctic din perioada clasicismului vienez și cel din timpul romanticilor cît și de cel neoclasic. Deși în creația lui Hindemith, tonalitatea nu este atît de clar conturată ca în muzica de pînă la el, totuși datorită funcțiunii de sensibilă a numeroaselor sunete cuprinse în vocile interioare, se stabilește o forță de atracție între acorduri și astfel se creează o tensiune armonică ce este absentă în muzica lui Schönberg.



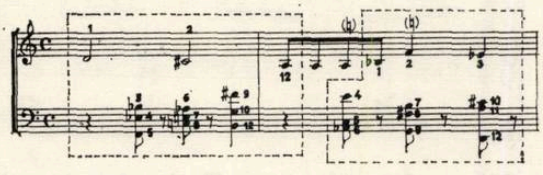
Schönberg — „Variaţiuni pentru orchestră" op. 31

Deşi prin sursa ei folclorică mult deosebită ca stil de aceea a muzicii lui Hindemith şi Schönberg, sub aspectul aceleiaşi structuri *pan-melodice*, creaţia lui Béla Bartók este tot atît de reprezentativă pentru conceptul contemporan de polifonie lineară.

Dar în ciuda acestui caracter melodic-liniar comun — accentuat şi prin utilizarea sistematică a unor procedee contrapunctice adoptate de la maeştrii flamanzi —, deosebirile între muzica lui Bartók şi a celorlalţi doi compozitori, dar mai cu seamă cu aceea a lui Schönberg, sînt şi mai mari şi mai numeroase, decît asemănările.

Acestea nu provin numai din caracterul deosebit al structurii melodice a ideilor muzicale. În timp ce acele ale lui Bartók, născute dintr-un impuls primar melodic şi dintr-un elan ritmic de mare vitalitate, au un caracter dinamic, temele lui Schönberg, elaborate pe baza respectării stricte a principiilor seriale, capătă în mod inevitabil un caracter static, abstract [23]).

Dar deosebirile rezidă în aceeaşi măsură şi în rezultatul vertical al ţesutului polifon. Considerînd seria, atît pe plan orizontal cît şi vertical, ca singurul mijloc de a asigura coeziunea edificiilor sale sonore, Schönberg a ajuns prin riguroasa aplicare a principiilor seriei, la anularea unei atracţiuni nu numai între conglomeratele de sunete rezultînd din aplicarea în sens vertical a principiilor seriei, dar şi în cazul în care o temă este susţinută de o succesiune de acorduri placate. Un astfel de caz îl reprezintă de pildă, între multe altele, începutul cvartetului nr. 4.

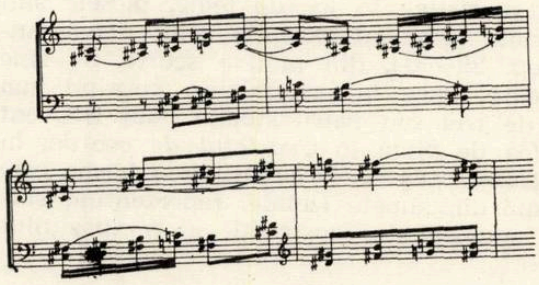


Schönberg : „Cvartetul nr. 4"

[23] „Seria nu reprezintă decît un mijloc de referinţe. Sunetele din care este alcătuită seria nu sînt încărcate de tensiune şi astfel dinamismul muzical nu se poate constitui". Ernest Anserment — *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui*. Revue Musicale Suisse 1949, nr. 2, (1 februarie) pag. 58.

Nici în acest caz acordurile nu au rostul de a crea o tensiune armonică ci, alcătuite conform principiului serial, ele sînt folosite cu unicul scop de a completa numărul de sunete cuprinse în melodie, cu restul de sunete ale seriei, pentru a putea acoperi astfel fiecare din „cîmpurile dodecafonice" [24]), cu totalitatea celor 12 semitonuri.

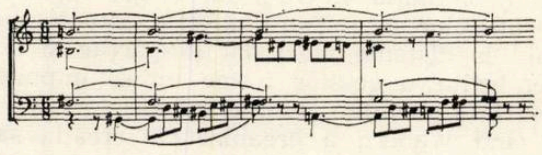
Cu toate că şi Bartók consideră linia — melodia — ca principala forţă motrice a desfăşurării muzicale, el caută să asigure o mai mare coeziune a formei şi prin alte mijloace decît cele de „incopciere" a melodiilor suprapuse pe baza procedeelor de tehnică imitatorică ce pot fi ilustrate cu următorul exemplu :



Bartók : „Cvratet nr. 4"

În acest scop el stabileşte în cursul unei piese, anumite puncte de reper, cu ajutorul unor acorduri, care în mod frecvent reprezintă o combinaţie între un acord major şi unul minor, sau conglomerate de sunete, care revenind din timp în timp, îndeplinesc un rol de cvasi tonică.

Fiind de părere că : „Excluderea sonorităţilor mai vechi ar însemna renunţarea la o bună parte a mijloacelor de expresie ale artei muzicale ; ori scopul final al strădaniilor noastre este exploatarea completă a întregului material sonor" [25]), Bartók nu exclude înlănţuiri acordice, care adeseori alternează cu părţi de structură pur polifonică. Adeseori apar şi pedale sau note ţinute în muzica sa



Bartók : „Cvartet nr. 6"

În afară de aceasta, Bartók foloseşte suprapuneri de melodii modale sau polimodale, (mai rar tonale sau politonale), ceea ce în mod evi-

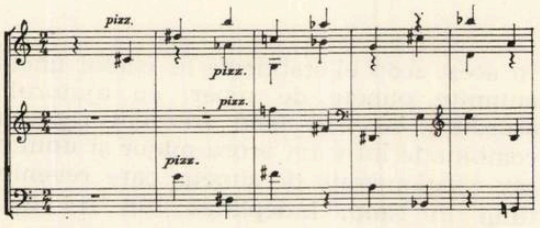
[24]) Siegfried Boris „Der Schlüssel zür Musik von heute".

[25]) B. Bartók — *Problema muzicii noi (Das Problem der Neuen Musik")* În revista *Melos* 1920, nr. 1, 107—110.

dent contribuie în plus la stabilirea unei tensiuni armonice.

În timp ce opera muzicală a lui Schönberg și a discipolului său Alban Berg, cu tot caracterul ei revoluționar mai păstrează încă legături cu trecutul, evidentă în folosirea unor forme tradiționale precum și în unele asemănări privind procedeele de dezvoltare ale temelor, creația unui alt reprezentant de primă importanță a școlii schönbergiene, Anton von Webern (cel puțin în ultimele sale zece lucrări, de la op. 21 la op. 31), este fructul unui inovatorism și mai radical decît acela caracteristic pentru cei doi reprezentanți ai școlii vieneze moderne menționați mai sus.

În muzica lui Webern, forma este comprimată la maximum, avînd în general un caracter aforistic ; în loc de teme, piesele sînt construite (doar cu excepția celor două cantate op. 29—31), din motive scurte, de sine stătătoare, care în general nu cuprind mai mult de trei sau patru sunete. Mai frecvent însă (ca de pildă în *Cvartetul de coarde*, în *Variațiunile pentru orchestră*, etc.) forma este alcătuită din sunete izolate, reprezentînd singurul material de construcție al compozițiilor sale.



Webern — „Cvartet pentru coarde"

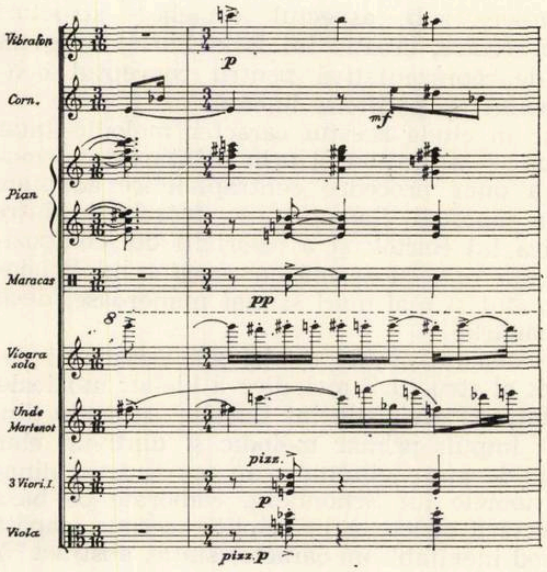
Pentru a putea construi dintr-o astfel de substanță „vaporoasă" o formă muzicală, al cărui efect estetic rezidă în varietatea succesiunilor timbrale, era necesară o deosebit de riguroasă organizare a materialului sonor.

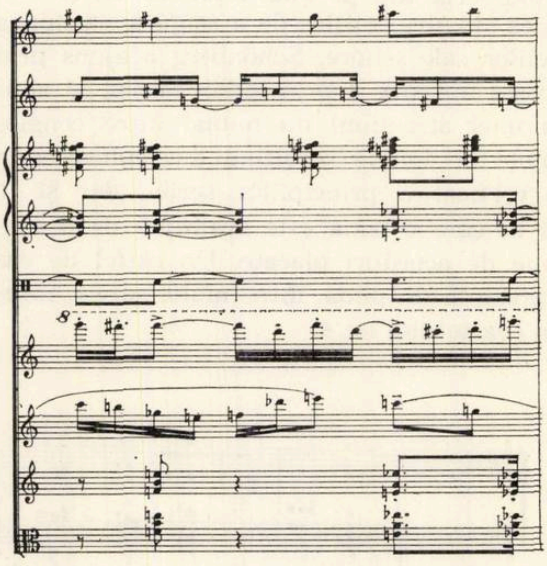
Una din principalele metode de o astfel de organizare, o constituie *Canonul* sau în unele cazuri și *Imitația liberă* ; din cauza repartizării sunetelor în registre diferite, situate nu numai la distanțe mari dar despărțite și de pauze, legitatea acestor forme nu se impune cu ușurință atenției ascultătorilor.

Pe cînd Webern a organizat în creația sa numai doi din parametrii materialului sau al unei piese — înălțimea și durata sunetelor — urmașii săi spirituali (amintiți în studiul *Despre melodie*) stimulați și de experimentele lui Olivier Messiaen *(Ile de Feu II* și *Mode de valeurs et d'intensité)*, au organizat și ceilalți parametri : Culoarea, intensitatea, modul de atac al sunetelor.

Trebuie amintit că cele două lucrări menționate constituie excepții în ansamblul creației lui Messiaen.

Elaborînd pe temeiul *modurilor cu transpoziție limitată și a ritmurilor non retrogradabile* un sistem muzical propriu, expus în lucrarea sa teoretică *Technique de mon langage musical* (Ed. Leduc, Paris, 1942), în ciuda unor îngrădiri pe care și le impune compozitorul, (ostinati, canon pe baza ritmurilor nonretrogradabile etc., ce scapă însă atenției auditorilor, aceștia avînd după părerea lui Messiaen, singura dorință de a fi seduși de frumusețea muzicii), ele oferă totuși largi posibilități de combinare orizontală și verticală a sunetelor.





Olivier Messiaen — „Trei mici liturghii" (nr. I)

Cum prezentul studiu are ca scop principal de a urmări diversitatea formelor de manifestare în trecut și în prezent a scrierii pe mai multe voci, vom acorda și în cazul lui

Messiaen atenţia noastră examinării aspectelor de polifonie a muzicii sale.

Messiaen afirmă că : „Melodia, elementul cel mai nobil al muzicii trebuie să fie scopul principal al căutărilor noastre“ şi că „să lucrăm întotdeauna melodic ; ritmul rămînînd simplu şi cedînd pasul dezvoltării melodice, armonia aleasă să fie cea veritabilă, adică cea cerută de melodie şi izvorîtă din ea“, demonstrează în mod concludent cîtă importanţă acordă în muzica sa substanţei melodice. Ea este distribuită pe mai multe planuri orizontale, între care există însă deosebiri în ceea ce priveşte funcţia lor expresivă. Pe lîngă una sau două melodii suprapuse cu un relief expresiv, bine conturat, coexistă în general şi alte linii melodice, cu un caracter oarecum „ornamental“. Alcătuite în mod frecvent dintr-o înlănţuire de motive împrumutate de Messiaen din cîntul păsărilor, rostul principal al acestor linii melodice secundare este de a contribui la opulenţa şi strălucirea coloritului orchestral care, de fapt reprezintă un element nu mai puţin important de expresie decît melodia şi armonia în ansamblul mijloacelor de expresie a muzicii lui Messiaen.

După ce la numeroşi compozitori, (luînd ca exemplu lucrările citate ale lui Messiaen şi Webern), în urma rigorilor autoimpuse, structura unei lucrări a ajuns să fie predeterminată pînă în cele mai mărunte detalii ale ei (citäm în acest sens lucrări ale lui Karlheinz Stockhausen, Janis Xenakis, etc., drept reacţie împotriva acestor rigori excesive a apărut dorinţa de a atenua măcar în parte aceste îngrădiri, apelîndu-se la accidental, la anumite procedee de a intercala între părţile fixe ale unei lucrări riguros structurate şi părţi *aleatorice* (de la *alea* = zar) al căror mod de realizare este lăsat la inspiraţia momentană a executantului.

Împărtăşindu-se în ultimii ani tot mai mult convingerea că sistemul serial nu mai oferă posibilităţi de dezvoltare artei sonore, în căutarea unor modalităţi inedite, s-a ajuns în noile curente avangardiste (după cum am mai amintit în studiul *Despre melodie*), la construirea de forme muzicale pe calea explorării şi a exploatării timbrurilor instrumentale, valorificînd efectele lor coloristice. Acestea sînt produse fie cu ajutorul instrumentelor tradiţionale, fie cu aparate electronice construite special în acest scop. Melodia, armonia şi polifonia, aparţinînd după părerea avangardiştilor unei culturi apuse, au dispărut din muzica de avangardă însă au servit altor compozitori ca : Henry Dutilleux, André Jolivet, Günther Bialas, Paul Dessau, Boris Blaher, Siegfried Mathus etc., de a crea lucrări reprezentative pentru sensibilitatea omului contemporan.

Sărbătorirea compozitorului Ion Dumitrescu la Filarmonică

Sărbătorirea compozitorului Ion Dumitrescu de către Filarmonica „George Enescu", pentru împlinirea celor 60 de ani de viață, reprezintă un gest omagial față de remarcabilele și variatele potențe creatoare ale muzicianului. Lucrările-i simfonice și de cameră, corale, ca și muzica pentru teatru și film sînt expresia unei arte viguroase, originale. Căci răsărit din brazda strămoșească, de pe plaiurile oltenești, dotat cu un mare talent, cu o comprehensiune profundă a artei în genere, stăpînind totodată mijloace de expresie dintre cele mai bogate, Ion Dumitrescu a reușit să realizeze lucrări a căror caracteristică de prim plan e împlîntarea lor adîncă în pămîntul românesc. Avînd o aderență deplină la creația de cîntece și jocuri ale poporului, deprinse o dată cu graiul matern, creația sa se distinge printr-o originalitate cu totul deosebită, pătrunsă de seva vivificatoare a muzicii populare. În ea, compozitorul nu a împrumutat totuși nimic direct, nici o melodie, nici o temă, nici măcar un simplu motiv, reușind însă să creeze totul în spiritul cîntecelor și jocurilor de pe plaiurile noastre.

O analiză mai adîncită a scriiturii muzicale a compozitorului a fost făcută mai demult în muzicologia și, deseori, în cronicile noastre. Dar am deslușit odată mai mult cu acest prilej omagial faptul că lucrările sale oglindesc în fond sufletul poporului nostru, dăruirea acestuia, înaltul său umanism. Este o muzică prin excelență robustă, stenică și care se impune cu forță și dragoste tuturor celor ce o urmăresc. Filarmonica a înțeles să omagieze cu acest prilej nu numai compozitorul dar și militantul neobosit pe tărîmul propășirii muzicii noastre.

În seara concertului omagial am urmărit mai întîi *Preludiul Simfonic.* După mai bine de două decenii de cînd a fost creat, Preludiul își păstrează neștirbită valoarea sa de piesă de concert prin excelență românească.

Vitalitatea, optimismul și elanul creator al poporului nostru vibrează în această lucrare cu putere. Este o compoziție plină de substanță concentrată și totuși aerată, realizată cu o artă remarcabilă și cu o adîncă amprentă personală. De mulți ani ea a cules și culege sufragiile ascultătorilor de la noi și de peste hotare.

Aceeași prospețime și originalitate le-am aflat, odată mai mult, și în admirabilul *Concert pentru orchestră de coarde.* Prezentate cu avîntată diligență de orchestră, sub îndrumarea judicioasă, atentă, a dirijorului Mircea Cristescu, ele i-au atras sărbătoritului ovațiile entuziaste ale tuturor celor prezenți.

Concertul corului „Madrigal" și al orchestrei de cameră „București"

Notăm cu satisfacție că „Madrigalul" a ajuns să fie aproape musafir la el acasă... căci de un deceniu colindă lumea, răspîndind și făcînd să fie apreciată, în unanimitate, o artă interpretativă care întrunește și exprimă sensibilitatea și inteligența muzicală românească, în speță, a membrilor acestei formații și îndeosebi a dirijorului Marin Constantin. Concertul dat la Ateneu a ilustrat cu elocință „plafonul" înalt al realizărilor acestui cor de cameră al Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Am fost emoționați de gingășia interpretativă, în stilul cuvenit, preclasic, al unor piese celebre ca *Mattona mia cara* de Orlando Lasso, *Lasciate mi morire* de Monteverdi sau *I vaghi fiori* de Palestrina . Marin Constantin a ajuns să imprime formației pe care o conduce o manieră a cîntului dintre cele mai subtile. Este corul care cucerește fără să... ridice tonul ; se pleacă întotdeauna de la sonorități în pianissimo ce par un murmur, o șoaptă, așa încît creșterile de intensitate nu depășesc niciodată valori mijlocii. Uneori, cu deosebire în final, corul realizează sonorități ca de orgă. Intrările succesive în cazul unor bucăți scrise în imitații sau în canon ca *Il est bel et bon* de Passereau au fost făcute cu infinite precauții, cu o artă al cărei secret este deținut de Marin Constantin în chip magistral. După ce această manifestare audio-vizuală (ne referim și la prezența vestimentară a corului) ne-a transpus realmente în epoca madrigaliștilor, am făcut un salt în contemporaneitatea românească. Cîntece ca *Păstorița* de Marțian Negrea, cu caracterul său am spune de motet, sprințarul *La casa de peste drum* de Tudor Jarda și *Doina oltenească* de Paul Constantinescu, această piesă evocatoare a unor vremuri de haiducie care au fost întărite, în expresie, de stilul parlato-rubato al solistului Eremia Stere, ne-au condus la însuflețita *Chindie* de Alexandru Pașcanu și la cu totul originala piesă *Fluierașe* și *Buciume* dintr-o lucrare mai mare *„Obîrșii"* de Mihai Moldovan. Bazată pe o anumită împărțire a vocilor în care valorile sînt necontenit modificate, se ajunge la anumite „pînze" sonore care sugerează perfect,

în desfășurarea lor, cîntecul asociat al unor fluierașe și buciume. Dirijorul Marin Constantin și „Madrigalul" au dovedit o rară virtuozitate în redarea acestor sonorități cu totul inedite, de-a-dreptul instrumentale. Mare și îndreptățit succes. Piesa a fost bisată. Să relevăm, cu aceasta, disciplina cu totul excepțională a corului, calitatea remarcabilă a vocilor, inteligența cu care fiecare cîntăreț pătrunde intențiile dirijorului. Poate că unele nuanțe mai variate, mai diferențiate în raport cu anumite lucrări, vor adăuga o dimensiune în plus acestor minunate interpretări.

În cadrul aceluiași concert violonistul Ion Voicu a dirijat orchestra de cameră „București" (creația sa) prezentînd mai întîi *Passacaglia* de Händel.

Excelentul muzician a condus din memorie cunoscutele variații de Haendel, cu pondere și blîndă autoritate, cu fermitate și precizie. Tot astfel, *Simfonia a V-a* în si bemol major de Schubert a însemnat o afirmare, indiscutabilă, a însușirilor dirijorale ale lui Ion Voicu, ca și capacitatea interpretativă a celor aproape treizeci de membri ai orchestrei, în frunte cu încercatul concert-maestru Radu Zvorișteanu.

Am apreciat alura și spiritualitatea mozartiană, imprimate primei mișcări *Allegro*, chipul energic, bine marcat în care a fost redat *Menuetul* al cărei *trio* a fost condus cu eleganță, apoi verva și bucuria din *Final*. De la Ion Voicu și orchestra sa așteptăm cele mai frumoase înfăptuiri.

„Proverbe și ghicitori" de Mihai Moldovan

Prezentarea în primă audiție a lucrărilor de muzică românească a prins teren ferm în concertele noastre publice iar dirijorii își fac, cu îndreptățire, un punct de merit din aceasta.

Sub bagheta lui Emil Simon, orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" și corul de copii al Radioteleviziunii dirijat de Elena Vicică au interpretat suita „Proverbe și ghicitori" de Mihai Moldovan. Compozitorul, deja nu mai are nevoie să fie prezentat, în urma lucrărilor sale de succes din ultimii ani și a distincțiilor cumulate. „Proverbe și ghicitori" cuprinzînd șase părți de mică întindere sînt pagini de remarcabilă vivacitate, în care se învolburează sonorități nu totdeauna comode, dar sugestive, pline de dinamism, de vitalitate, oglindind conținutul cîtorva proverbe și ghicitori. Scrierea muzicală este cu totul contemporană, cu pasaje de aleatorism controlat, cu împărțirea (poate prea exigentă) a vocilor. Am rămas impresionați de chipul în care a răspuns corul de copii al Radioteleviziunii. A dovedit o nebănuită capacitate de a se integra unor canoane de execuție cu care nici pe departe nu erau obișnuiți. Meritul de seamă revine dirijoarei Elena Vicică, a cărei muncă artistică migăloasă și inteligentă s-a vădit la tot pasul. Pe de altă parte orchestra, cu deosebire grupul de percuție, a avut de împlinit la rîndu-i sarcini pretențioase iar dirijorul Emil Simon a coordonat cu talent și cu nerv desfășurarea în bune condiții a unei lucrări pe care dorim să o reascultăm.

Ne-am bucurat să revedem în mijlocul nostru pe violonistul Igor Oistrah. Anii trec. Talentatul interpret sovietic, azi în plină maturitate artistică, ne-a amintit ca fizic, ca ținută, de David Oistrah cînd l-am ascultat pentru prima oară în stagiunea 1945—1946.

Mirajul virtuozității paganiniene continuă să atragă și astăzi, după mai bine de un veac și jumătate, pe mai toți muzicienii arcușului. Concertul no. 1 în re major, una din grelele pietre de încercare ale violonisticei, cere o tehnică într-un fel diabolică, o sonoritate strălucită, o interpretare prestigioasă. Igor Oistrah a dovedit că înțelege să pună, astăzi, mai puțin accentul pe o rigoare tehnicistă, de bravură uluitoare, oferind în schimb esența artei marelui genovez. Interpretarea sa s-a bucurat de un frumos succes față de public căruia i-a oferit un supliment de virtuozitate, un Capriciu tot de Paganini.

Emil Simon cu prezența sa atrăgătoare la pupitru, a acompaniat Concertul cu mult tact, ca un muzician încercat, în ciuda tinereții sale, dînd apoi o interpretare, i-am spune clasică, Simfoniei în re minor de Cesar Franck, realizată cu adîncime emoțională, cu avînt generos și cu o tensiune dintre cele mai expresive. Detaliile au fost cu atenție elaborate iar momentele cruciale, dramatice, ale lucrării, redate cu plenitudine și, cînd a fost cazul, cu toată monumentalitatea cerută.

„Variațiuni pentru pian și orchestră" de Tudor Ciortea

Apreciem predilecția dirijorului Mihai Brediceanu pentru programe simfonice concise : prezintă, îndeobște, trei lucrări simfonice, uneori numai două, dar interesante, atractive.

Preludiul la *După amiaza unui faun* de Debussy, inexplicabil de rar adus în sălile de concert, ne-a prilejuit satisfacția de a constata că valoarea muzicii marelui impresionist rămîne intactă. Prezentarea a fost îngrijită, realizată cu sensibilitate și inteligență muzicală iar rolul solistic (al...faunului) deținut de flautistul Alexandru Nicolae ni l-a arătat, o dată mai mult pe interpret drept un subtil muzician. A cîntat cu un sunet clar, fin, aerian, nuanțat. Mihai Brediceanu a reușit pe deplin să realizeze atmosfera specifică a poemului, să sugereze acea aromeală, acea toropeală postmeridiană pe care a avut-o în vedere compozitorul.

Am reauzit *Variațiuni pe o temă de colind* de Tudor Ciortea. Este o piesă de calitate deosebită, de o reală măiestrie componistică. Pătrunzînd intențiile compozitorului care a reușit să diversifice, variațional, complicînd-o intenționat, tema frumoasă și foarte simplă de colind (culeasă de Sabin Drăgoi), Mihai Brediceanu a luminat toate cele 10 variații, lăsînd ca pianul să se afirme cu plenitudine. Solista, Viorica Diaconu-Zorzor s-a integrat abil, de fiecare dată, intențiilor compozitorului, cîntînd fie martelat ca în variația a II-a (în stil de toccată), cu o artistică fan-

tezie (variația a IV-a) și cu strălucire (variația a IX-a). (Cu mult dinamism și în chip scînteietor a redat ca supliment, piesa *Vînătoarea* din ciclul *În aer liber* de Bela Bartok). Este o pianistă (al cărei talent nu e întrecut decît de modestia sa caracteristică) pe care am dori-o mai des în sălile de concert. Orchestra a cîntat cu precizie și elan constructiv, grupul de percuție distingîndu-se îndeosebi în variația a VII-a.

Încheierea concertului a fost făcută cu *Simfonia a VII-a* de Beethoven. Mihai Brediceanu are concepția sa justă, clasică, tradițională, despre interpretarea lui Beethoven, fiind de reținut păstrarea timpilor celor mai potriviți, fără elanuri intempestive, în ciuda cunoscutei etichetări date de Wagner lucrării, „apoteoza dansului".

A fost o seară de concert cu realizări dintre cele mai pozitive.

Orchestra de Studio a Radioteleviziunii

Dirijorul Carol Litvin a prezentat, în primă audiție, *Simfonietta de cameră pentru coarde, flaut, oboi și percuție* de Dumitru Bughici. Socotim, mai întîi, binevenită inovația — la Radioteleviziune ca și la Filarmonica „George Enescu" de altfel — de a da în programul de sală cuvîntul compozitorului spre a-și spune punctul de vedere despre lucrarea sa, aflată în primă audiție. Dumitru Bughici, probabil din modestie, vorbește prea puțin de lucrare, arătînd că este o îmbinare a muzicii de cameră cu cea simfonică, cu folosirea dialogului între soliști și grupul coardelor, a formelor de fugă și a polifoniei, adaptate la limbajul armonic și polifonic contemporan.

Vom arăta că piesa sa se înscrie pe linia tradițională, lirică, proprie compozitorului. *Intrada* inițială, de alură calmă, a prilejuit flautistului Ilie Macovei o afirmare pozitivă în desfășurarea volutelor melodioase, avîntate, pe care le-a susținut cu virtuozitate. Este o mișcare scurtă în care coardele au rolul important, și care e curmată brusc printr-o lovitură de talgere.

Scherzo e sprințar, jucăuș, în formă tipică tripartită, cu un *trio* a cărui mișcare, lentă, aduce contrastul necesar.

În *Meditație,* flautul are din nou o participare de seamă, inițială, pentru a lăsa loc apoi unor *pizzicatti* expresive, la coarde. Cantilena lirică e realizată cu participarea activă a întregii orchestre și a soliștilor (oboistul Mihai Ciortea și percuționistul Laurențiu Băcanu). Partea solistică este dominată de flautist al cărui *vibrato* e izbutit și atrăgător, după care *Finalul* încheie cu interesante momente *fugato.* Aici sînt prezente și clopotele cu sonoritățile lor grave, profunde. Lucrarea, scurtă, se ascultă cu plăcere.

De la o vreme soliștii de peste hotare se anunță, în ultimul moment, sau în cel mai bun caz penultimul, că... sînt bolnavi. Violonista Claire Bernard, „lansată" de Festivalul „George Enescu" nu a făcut excepție. În aceste circumstanțe, situația a fost „salvată" de tînărul pianist Tudor Dumitrescu care la 16 ani se dovedește un indiscutabil talent. Elev al Liceului de muzică nr. 1 din București (clasa profesorului Gheorghe Halmoș), Tudor Dumitrescu are deja la activul său două Premii I la Festivalurile Republicane de cultură și artă. A susținut, de asemenea, cu succes, concerte la Craiova, Brașov, Sibiu.

Interpretînd *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în Mi bemol major* de Liszt, a dovedit că stăpînește de pe acum nu numai o pianistică solidă dar are și o seriozitate studioasă. A cîntat cu toată bravura cerută, cu un nobil elan, cu pondere și măsură, făcînd față în chip strălucit tuturor exigențelor impuse de acest concert care nu lipsește din repertoriul niciunui virtuoz al pianului. Tudor Dumitrescu are, la asemenea vîrstă fragedă, premisele pe care să-și eșafodeze o minunată carieră de concertist.

Din copiosul program — în stilul propriu orchestrei de studio care oferă, la un concert... de toate — nu au lipsit și mai multe arii din oratorii și opere de Händel, Wagner, Verdi, cîntate de basul Ayon Baren (voce frumos timbrată dar în genere sombrată și, pe alocuri, ingolată). Carol Litvin a înfățișat și romanticul poem simfonic *Tapiola* de Sibelius, făcîndu-se o dată mai mult prețuit pentru sîrguința, talentul dirijoral și dăruirea cu care conduce orchestra de studio de care este atît de legat.

Dirijorul André Girard și orchestra de cameră a Radioteleviziunii franceze

Prezența la Ateneu a acestei prestigioase formații camerale și a reputatului ei dirijor André Girard a constituit un indiscutabil eveniment artistic a cărui valoare se cere relevată.

Orchestra ființînd din 1953, s-a afirmat cu regularitate și cu un nedesmințit succes atît la Paris cît și în foarte multe centre muzicale din Franța și din străinătate. Programul a cuprins în primul rînd unele lucrări preclasice ale muzicii franceze. Am urmărit piese ca *Găina, Menuet, Enarmonica, Egipțiana* alcătuind „Concertul al șaselea" pentru sextetul de coarde de Jean Philippe Rameau. Este semnificativ cum vremea își ia sarcina să ridice la notorietate sau să arunce în umbră lucrări care la epoca în care au fost create aveau o altă poziție decît cea actuală. Astfel astăzi continuă să figureze, în concerte, asemenea mici piese modeste cu caracter mai mult sau mai puțin descriptiv, cîtă vreme lucrări mari scrise de Rameau pentru scenă ca *Indiile Galante, Castor și Polux, Anacreon* (balet), *Hippolite și Aricie* nu mai figurează decît în monografiile ce privesc pe marele muzician francez.

Foarte pregnant au redat coardele acea *staccatura* specifică *Găinii* după cum *Menuetele* au fost desfășurate elegant, lent, ușor desuet și silențios, în stilul epocii.

Suita extrasă din baletul *Monsieur de Pourceaugnac* de Lully scris pe temeiul comediei de Molière, ne-a

oferit o succesiune de tablouri muzicale pline de farmec, redate cu o desăvîrșită finețe a execuției și în chip spumos.

Cam în același stil preclasic a apărut și divertismentul muzical al compozitorului englez William Boyce, „Jocul de noroc al păstorului", constînd dintr-un Preludiu și mai multe dansuri pline de pitoresc, din care am reținut *Gavota* a cărei mișcare a fost redată compasat și sugestiv, evocator.

Din muzica franceză contemporană am urmărit *Mișcarea simfonică nr. 1* a dodecafonistului Jean Louis Martinet și *Simfonia scurtă* pentru coarde a independentului și serialistului Jacques Charpentier — lucrări care ne-au desvăluit în plus, o măiestrie remarcabilă a execuției, extrem de îngrijit, discretă, și o aprofundată interpretare ; pe scurt, un înalt profesionalism și o sensibilitate artistică deosebită. Fără să ne surprindă căci o asemenea formație este, neîndoios, în măsură să atace cu succes orice lucrare, aparținînd oricărei școli — ne-a impresionat cu totul plăcut strălucita interpretare dată *Concertului pentru coarde* de Paul Constantinescu.

Dincolo de elementele de bravură solicitate de lucrare și care și-au aflat executanți ireproșabili, am fost cuceriți îndeosebi de chipul în care interpreții au vibrat la lirismul acestei piese, la specificul său românesc în care coloritul armonic participă de la o seamă de elemente modale populare iar cele ritmice — cu accente uneori asimetrice — de la unele viguroase și antrenante jocuri de pe plaiurile noastre. Nu ne amintim să fi urmărit vreodată o mai bună prezentare a acestui concert.

Muzician de elită, dominînd de departe cu o rafinată competență și cu o atrăgătoare și nobilă eleganță seara de concert, André Girard a legitimat odată mai mult simpatia și prețuirea de care se bucură în rîndurile publicului nostru. Solicitat, ovaționat, a oferit o seamă de suplimente de la Corelli și Mozart pînă la Satie — tot atîtea prilejuri de a prețui arta maestrului și a orchestrei de cameră a O.R.T.F.

Pianistul Eschenbach la Filarmonica „George Enescu"

Pianistul Christoph Eschenbach se bucură de o reputație dintre cele mai frumoase. Deținător la Lucerna, încă din 1965, al Premiului „Clara Haskil", ilustra interpretă mozartiană originară din țara noastră, Christoph Eschenbach a făcut, de atunci și pînă în prezent o carieră internațională, concertînd aproape pretutindeni în Europa, precum și în America de Sud. La noi, vine pentru a treia oară, publicul apreciindu-l în mod deosebit.

În sala Ateneului, arhiplină, Christoph Eschenbach a prezentat mai întîi muzică de Mozart și Schubert.

Interpretul a evidențiat în *Fantezia în do minor*, impresionanta capodoperă mozartiană, mai întîi opoziția celor două principii care aveau să domine mai tîrziu și creația beethoveniană : a elementului bărbătesc, dominator pe de-o parte, a celui feminin, rugător, ca un suspin, pe de alta. A dezlănțuit *Allegro* ce urma, în chip furtunos, cu intervenții de mare vigoare la mîna stîngă, pentru ca după aceea în *Andantino* să ne ofere un exemplu de tandrețe mozartiană. Dar impresia generală a rămas, așa cum a conceput lucrarea compozitorul, sumbră, în ciuda licăririlor aduse să lumineze întunecatul tablou. A fost o interpretare care fără să fi fost împinsă către acele străfunduri tragice, așa cum le-a gîndit fărăndoială Mozart, a avut totuși anumite atribute ale nobleței și ale forței. Apoi, a atacat, fără răgaz, *Sonata în do minor*, una din cele mai grăitoare lucrări pentru geniul mozartian. Eschenbach i-a dat o interpretare, putem spune beethoveniană — în concordanță cu spiritul acestei puternice capodopere care prefigurează în chip atît de pregnant arta Titanului, cu izbucniri viforoase de pasiune ardentă și de agitație, de neliniște, cu potoliri și replieri, ca acea reculegere de o dulce expresivitate din *Adagio* median. După *Fantezia în do major „Călătorul"* de Schubert, de o pianistică dintre cele mai dificile, în care am apreciat potențele tehnice și totodată memoria prodigioasă a lui Eschenbach, Fantezie recreiată cu acea atmosferă vieneză specifică, interpretul a desfășurat — dintr-o răsuflare — cele 24 *Preludii* de Chopin...

Sînt de relevat viața și prospețimea infuzate primului și celui de al cincilea Preludiu, dramatismul cu care a redat pe al șaselea și al noulea, durerea exprimată în cel de al cincisprezecelea. Preludiul al 17-lea a fost ca o reverie autumnală iar al 20-lea ca un adevărat marș funebru. În al 23-lea am apreciat grația subtilă iar în ultimul, pasionantul, incandescentul tumult cu care Chopin a exprimat — așa cum au socotit unii comentatori — drama de odinioară, a poporului polonez. Aruncînd o privire de ansamblu asupra Preludiilor sîntem obligați să admitem totuși că am simțit necesitatea ca pianistul să fi creat mai multă atmosferă, să fi dublat interpretările unora din acestea cu inefabila poezie cu care le-a învestit compozitorul și de care Eschenbach — în goana sa necurmată după realizarea strict pianistică — pe alocuri ne-a frustat.

O seară mai tîrziu l-am urmărit interpretînd împreună cu Filarmonica sub bagheta lui Mircea Cristescu, *Concertul în re minor pentru pian și orchestră* de Brahms. Pianistul s-a distins cu deosebire în *Final*, unde elementele de virtuozitate s-au suprapus celor muzicale propriu zise. Cît privește efuziile lirice din partea mediană a Concertului, pe acestea aveam să le aflăm, ca o compensație — dacă putem spune așa — în suplimentele din Schubert, redate cu un sentiment intens.

Pianistul François-Joël Thiollier

A.R.I.A. s-a dovedit bine orientată invitîndu-l din nou pe tînărul pianist François-Joël Thiollier să concerteze la noi. Afirmăm din capul locului că este un artist pe care nu ne sfiim să-l așezăm printre marii pianiști ai lumii, laureat, de altfel, al celor mai im-

portante concursuri de pian de prestigiu recunoscut (opt la număr !).

Ar fi superfluu să mai relevăm pianistica sa strălucită care nu se ambarasează de nici o dificultate. Pe temeiul acestei stăpîniri suverane a instrumentului, Thiollier își clădește interpretări de înaltă valoare, conforme cu tradiția cea mai bună, cu stilul adecvat fiecărui compozitor, fiecărei lucrări.

Ar mai fi de relevat, de asemenea, că pianistul beneficiază de o cultură cu totul multilaterală — ceea ce îi facilitează prezentarea muzicii, nutrită de acest complex spiritual, în condiții deasupra criticii.

El însuși a făcut, în memoria lui Dinu Lipatti, transcripția a patru piese de Bach, în stilul în care marele nostru pianist interpreta coralele celebre. Reunite sub numele de Pastorală, ele au fost redate cu o puritate rafinată și cu o rară distincție.

Una din piesele de rezistență ale programului a fost Sonata în fa major (K.V.332) de Mozart, lucrare socotită ca făcînd parte din „sonatele dificile" ale compozitorului. Ea este într-adevăr foarte întinsă, de o forță și măreție a concepției care impun, prin mijloacele de expresie noi și bogate. Interpretul și-a proiectat atenția în mod egal atît asupra detaliilor cît și asupra ansamblului sonatei. A redat cu multă grație prima mișcare *Allegro*, în ritm ternar ducîndu-ne cu gîndul la un adevărat dans vienez și creind în finalul mișcării o atmosferă romantică. *Adagio*, lent, calm, a fost desfășurat cu multă cantabilitate iar *Finalul* cu elan, cu insistențe asupra înfățișării cît mai expresive a minunatei teme caracteristice.

Dacă vreodată cineva ar fi putut să nu își dea adeziunea deplină la muzica lui Scriabin cu noutățile ei de limbaj, cu stilul său armonic complex comportînd agregate de șase și șapte note, cu acele alterațiuni ce-i sînt specifice — Sonata a 5-a, în fa diez major în interpretarea lui Thiollier l-a reconciliat pe deplin cu această muzică. Am savurat acea scriitură, atît de avansată pentru epoca lui Scriabin, și totodată chipul magistral în care interpretul a redat tumultul și pasiunea, avîntul și spiritualitatea aflate în Sonata a 5-a.

Întreaga parte a doua a recitalului a fost consacrată muzicii lui Rahmaninov, cu prilejul aniversării centenarului de la nașterea compozitorului.

Este adevărat, o jumătate de recital, exclusiv Rachmaninov, e cam mult. Ne-a ridicat posibilitatea de a cunoaște și alte aspecte ale artei interpretative a lui Thiollier, ca de pildă chipul cum redă muzica lui Debussy sau Ravel. În schimb am avut unele dintre cele mai populare *Preludii* ale compozitorului (care a fost, cum se știe, și un mare pianist) într-o interpretare de o rară esență lirică și totodată de o nebănuită profunzime. Pianistul a făcut din acestea ca și din *Momentele muzicale*, adevărate mici poeme redate cu întreg fiorul poetic pe care li l-a insuflat compozitorul. Bravura excepțională, atît de diversă, de variată, a lui Thiollier aveam să o apreciem în *Variațiuni pe o temă de Corelli* de Rachmaninov, piesă prezentată în primă audiție. Tehnica variațională a lui Rachmaninov, amintind pe aceea din *Rapsodia pe o temă de Paganini*, a făcut din celebra temă *La Follia* de Corelli o suită policromă, sclipitoare și în permanentă schimbare — interpretul dovedind o artă pianistică de înaltă factură. Recitalul a fost suplimentat cu Preludiul din Partita no. 4 în mi minor de Bach în transcripția lui Rachmaninov și cu Nocturna (pentru mîna stîngă) de Scriabin. Totul ni l-a arătat pe acest mare artist, care nu are nici 30 ani, drept una dintre cele mai înzestrate personalități ale pianisticii contemporane.

Pianista Marcela Crudeli-Masotti

Pianista Marcella Crudeli-Masotti s-a făcut deosebit de apreciată în urma primului său recital, dat anul trecut la Biblioteca Italiană. Revenind la noi, recent, a interpretat împreună cu violonistul Mihai Constantinescu, un concert de sonate. *Sonata a X-a op. 96, în Sol major* de Beethoven, rămîne, desigur, departe de *Sonata în la („Kreutzer")*. Dar fără să aibă ardoarea acesteia, interpreții, cîntînd într-un bun echilibru, au reușit să ne intereseze. Relevăm interiorizarea cu care au redat *Adagio*, spiritualitatea din *Scherzo*, precizia și varietatea ritmică din *Final*.

Ca un omagiu adus muzicii italiene : *Introducere și Allegro* de Goffredo Petrassi. Împreună cu Dallapiccola și contemporan cu el, Goffredo Petrassi, fără a putea licita la originalitatea primului, reprezintă totuși una din figurile proeminente ale muzicii italiene de astăzi. Meritul său este — în ciuda influențelor Hindemith, Strawinski — de a fi reînnodat legătura instrumentală a patriei sale, atît de strălucit reprezentată în veacurile XVII și XVIII.

Cei doi interpreți au susținut un dialog foarte animat în *Allegro* menționat, distingîndu-se totodată, în momentele în care rămîneau, să susțină fiecare unele pasaje solistice, cadențiale.

Au trecut apoi cu succes *Sonata* de Franck, dovedind nu numai stăpînirea tehnică a lucrării dar și pătrunderea multiplelor ei sensuri emoționale.

Pianista Crudeli-Masotti este o artistă care dispune de un imens repertoriu. Ea cîntă cu precizie, cu un puternic simț al coloritului armonic și cu o inteligență muzicală care se face repede remarcată. O așteptăm totdeauna, cu deosebire în recitale. Cît privește Mihai Constantinescu, la toate cunoscutele sale însușiri dovedește că e... gata oricînd, avînd totdeauna „sub mînă" o seamă de lucrări solistice și de cameră.

Orchestra de cameră a inginerilor

Una dintre formațiile noastre de amatori, fruntașe, este Orchestra de cameră a inginerilor, statornicită ca atare, cu 15 ani în urmă, la inițiativa dr.-ului inginer Petre Gheorghe, care este și conducătorul ei.

Întocmai ca și medicii, inginerii iubitori de muzică se afirmă, la răstimpuri, în concerte de cameră cu programe studiate cu o seriozitate ce vădește grija pentru lucrul bine pus la punct. Concertul dat în sala Ateneului a confirmat, o dată mai mult nivelul artistic superior al orchestrei, alcătuită din ingineri

vîrstnici, unii profesori, cu părul cărunt, alături de care își încearcă potențele ingineri tineri, de-abia ieșiți de pe băncile Institutului Politehnic. S-a cîntat cu o nobilă emulație. O seamă de lucrări de exigență deosebită, au necesitat, cu evidență, o susținută muncă artistică de pregătire. Ar fi suficient să menționăm *Concertul în do minor* de Bach unde grupul concertino a fost reprezentat prin dr. inginer Mircea Cazan — vioară și inginer Virgil Ionescu — pian și la care și-a dat concursul apreciatul oboist Ion Danie, concert desfășurat cu o indiscutabilă precizie ritmică și justețe intonațională.

Orchestra a apărut bine sudată. Inginerii realizează o echipă de muzicieni care cîntă cu dăruire, cu dezinteresare și cu convingere.

Momente artistice deosebite ne-a oferit interpretarea *Concertului pentru orgă și orchestră No. 11 în sol minor* de Händel, solist fiind Iosif Gerstenengst care și-a oferit, de asemenea, binevoitorul său concurs. Iosif Gerstenengst este un artist de ținută. El a cîntat, cu doi ani în urmă în catedrala Notre-Dame din Paris, fiind apreciat elogios.

Am reținut variațiile, desfășurate cu ponderea cerută, în *Passacaglia*, cînd solistul a realizat adevărate tururi de forță în pasajele *staccato* apoi suplețea cu care a redat *Menuetul* și *Gavota*.

Orchestra l-a secondat cu promptitudine iar sonoritățile orgii și ale formației camerale nu s-au... incomodat nicicînd.

La solicitări repetate, organistul Gerstenengst a oferit în supliment, între altele, două mișcări din *Suita Gotică* de Leon Boellman, compozitor de mare talent, din păcate dispărut timpuriu, în veacul trecut.

Orchestra de cameră a inginerilor avea să se afirme în chip deosebit de pozitiv în fragmentul *Nunta*, din *Divertisment rustic* de Sabin Drăgoi, cînd a redat întreaga savoare a acelei cantilene, de o rară frumusețe, ca un marș solemn și care — așa cum ne spunea regretatul compozitor — o cîntă mireasa cînd părăsește casa părintească, melodie autentică din Seliște-Arad, comuna natală a lui Sabin Drăgoi.

Concertul s-a încheiat cu *Simfonia „Oxford"* de Haydn, cîntată cu însuflețire și cu corectitudinea cerută.

Animatorul formației, doctorul inginer Petre Gheorghe, care beneficiază și de serioase studii muzicale, rămîne, în plină maturitate, de un tineresc entuziasm. A condus sobru, fără gestică de paradă, dar cu o atenție bine distribuită pe întreaga formație. Concertul s-a bucurat de un legitim succes.

Concertele formației americane „The 5th Dimension"

Formație de notorietate, în ceea ce privește interpretarea muzicii „pop", a muzicii ritmice în genere, dar și a cîntecului liric, *The 5th Dimension* a dat o serie de concerte în sala mare a Palatului la București, precum și două concerte la Ploiești.

Debutul și „încălzirea" au revenit micii dar eficientei orchestre, care a prezentat cîteva piese de virtuozitate, deosebit de dinamice și care au stimulat din capul locului entuziasmul tineretului, al publicului ce umplea pînă la refuz sala de concert.

Deși formația nu cuprindea decît cinci muzicieni — care cîntau la pian, chitară, baterie, tobe africane, flaut — ei au reușit totdeauna să facă față celor mai diverse exigențe de ordinul ritmicii și a coloritului armonic.

Intrarea în scenă a cîntăreților a fost primită cu aplauze călduroase. Marilyn Mc Voo, Florence La Rue Gordon, Lamconte McLemore și Ron Townson, s-au dovedit posesorii unor voci viguroase și bine timbrate. Marilyn Mc Voo este un adevărat fenomen prin ambitus-ul larg — aproape patru octave — pe care îl stăpînește. La rîndul său, Ron Townson, cîntăreț cu voce de amploare, catifelată, caldă, este un admirabil interpret al Baladei. (El a întreprins turnee între altele cu Nat King Cole ; a deținut de asemenea un rol și în *Porgy and Bess*). Dar cîteși cinci sînt indiscutabile valori ale cîntului care au înțeles însă, să-și modeleze debitul, intensitatea, frazarea, aducîndu-le, mai mult sau mai puțin, la un numitor comun — de unde stilul unitar al interpretării.

Formația dispune de un repertoriu de genuri variate din domeniul muzicii ușoare. Cîntă song-uri, balade, rocks, blues etc. S-au făcut apreciate cîntecele *Up, up and away* (Sus, sus, să mergem), *Weding bel blues* (Clopoțeii de nuntă), *Picnic Aquarius* ș.a. Ron Townson a dat, cu vocea sa generoasă, o interpretare nuanțată, de un pătrunzător dramatism, popularei melodii din *Love Story*, în vreme ce restul cîntăreților îl acompaniau în surdină, ca un minunat *chorus*.

Ceea ce dorim să subliniem este faptul că toți acești remarcabili cîntăreți sînt și niște înzestrați

actori. Ei se pricep să facă un spectacol atrăgător: se mişcă elegant şi în cadenţă, la rigoare dansează cu o reală măiestrie, realizînd un adevărat *show* în măsură să atragă publicul.

A fost interesant, în final, chipul în care au făcut să participe în scenă cîţiva tineri spectatori şi spectatoare cu care au dansat laolaltă.

Spectacolul formaţiei *The 5th Dimension* s-a înscris ca o manifestare artistică originală, care s-a bucurat de un legitim succes.

J. V. PANDELESCU

„Trepte ale istoriei" de Mihai Moldovan

Întotdeauna dispus să-şi încerce forţele în cele mai variate genuri şi forme muzicale, Mihai Moldovan a abordat domeniul vocal-simfonic o dată cu lucrarea sa, *Trepte ale istoriei*, prezentată în primă audiţie de Orchestra de studio a Radioteleviziunii sub conducerea lui Ludovic Baci. După cum o indică şi titlul, este vorba de o încercare de a evoca o seamă de momente-cheie din istoria patriei (Decebal, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Horia, Tudor Vladimirescu, răscoala din 1907, insurecţia naţională antifascistă armată din august, 1944), legate între ele — ca printr-un leitmotiv mereu reluat — de prelucrări ale unor străvechi materiale folclorice, cu caracter baladesc, destinate să marcheze ideea continuităţii poporului român, ca o permanenţă pe fondul căreia se petrec evenimentele istorice în curgerea lor seculară. Urmărind să exprime cu o cît mai deplină claritate aceste două aspecte fundamentale pentru înţelegerea sensului de desfăşurare a istoriei neamului românesc, Mihai Moldovan le-a conceput într-o învesmîntare muzicală strict diferenţiată: în timp ce „treptele" sînt expuse de orchestră, cor şi trei cîntăreţi solişti, folosindu-se pentru pasajele vocale un montaj de texte literare (de la Grigore Ureche, Bălcescu, Eminescu, Coşbuc, pînă la Blaga, Arghezi, Mihu Dragomir, Ion Bănuţă, Zaharia Stancu şi Mihai Nenoiu), curgerea istorică este redată de un grup „concertino", alcătuit din numai trei instrumente (flaut, vioară, ţambal) şi înregistrat pe o bandă de magnetofon.

Pe parcursul lucrării — pe care Mihai Moldovan a denumit-o *operă-frescă*, dar care are apropiate contingenţe cu genul oratoriului — evenimentele dramatice alternează cu meditaţia despre continuitate, ceea ce conferă acestei originale creaţii vocal-simfonice o deplină unitate de conţinut şi o deosebită elocvenţă a mesajului. Remarcabil este şi faptul că Moldovan a renunţat la obişnuitele finaluri apoteotice, preferînd o concluzie lirică, visătoare (*pianissimo* de flaut), ca pentru a sublinia ambianţa de calm şi de linişte în care se desfăşoară activitatea constructivă în noile condiţii, create prin victoria forţelor populare.

Lucrarea impresionează prin forţa dramatică evocatoare a evenimentelor istorice, dar şi prin lirismul de elevată ţinută al fondului folcloric. Mijloacele puse în acţiune sînt adecvate scopului urmărit, muzica reuşind să ilustreze în mod convingător ideile aşezate de autor la baza acestei fresce sintetice a istoriei românilor.

Dirijorul Ludovic Baci a reuşit să asigure acestei prime audiţii excelente condiţii interpretative, realizînd o eficientă coordonare între muzica de pe bandă, redată prin difuzoarele sălii, şi cea executată de amplul colectiv aflat pe podium. Orchestra de studio, corul (pregătit de Aurel Grigoraş), cîntăreţii Gheorghe Crăsnaru, Florin Diaconescu şi Rodica Mitrică, soliştii instrumentişti invizibili publicului (Ilie Macovei, Mihai Brătăşanu, Corneliu Cezar), au adus cu toţii o contribuţie de înaltă probitate artistică, demnă a fi relevată în mod deosebit.

În partea a doua a programului, pianista Csilla Szabó din R. P. Ungară a parcurs cu multă precizie paginile de mare dificultate tehnică ale *Concertului nr. 2* de Liszt, fără a reuşi însă să le asigure strălucirea, vitalitatea şi flacăra absolut necesare. Ne-a cucerit, în schimb, soprana Magdalena Cononovici în *Moartea Isoldei* de Wagner, printr-o inteligenţă dramatică, o vibraţie expresivă, o frumuseţe a frazelor şi un simţ al „legato-ului" vocal, care o recomandă cu insistenţă pentru dificilul repertoriu wagnerian. O ţinută remarcabilă a avut şi interpretarea preludiului operei *Tristan şi Isolda*, căruia Ludovic Baci a ştiut să-i imprime deopotrivă tensiunea şi poezia ce animă această capodoperă a muzicii pentru scena lirică.

Václav Neumann la pupitrul Filarmonicii „George Enescu"

Avem în memorie concertul susţinut în octombrie 1971, la sala Ateneului, de către Filarmonica Cehă sub conducerea dirijorului său permanent Václav Neumann. Într-un program care a cuprins atunci, alături de *Suita a II-a din „Daphnis şi Chloé"* de Ravel, două importante creaţii ale muzicii cehe — *Simfonia nr. 8* de Dvorak şi *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Martinu — Neumann a demonstrat că principala sa preocupare o constituie cultivarea calităţii sunetului, către care păreau să conveargă eforturile tuturor compartimentelor orchestrei pragheze.

Revenit la Bucureşti, de această dată singur, pentru a conduce un concert al Filarmonicii „George Enescu" dedicat muzicii cehe în cadrul ciclului „Prin ţări şi continente", Václav Neumann a impresionat înainte de toate prin aceeaşi grijă pentru calitatea sonoră, pe care a reuşit s-o pretindă şi s-o transmită instrumentiştilor bucureşteni.

Programul a cuprins din nou lucrări — altele — de Dvorak şi Martinu, cărora dirijorul oaspete le-a adăugat o interesantă primă audiţie a unei suite simfonice, aparţinînd lui Jan Dismas Zelenka, contemporan şi prieten apropiat cu Johann Sebastian Bach. Considerat ca unul dintre pionierii şcolii naţionale cehe în secolul al XVIII-lea, Zelenka a lăsat o seamă de lucrări simfonice şi camerale, în care se întrevăd urmele evidente ale influenţei stilului bachian. Este

ceea ce s-a putut remarca și în suita tripartită *Ipocondria*, prezentată la acest concert, al cărei titlu vădește intenția autorului de a găsi echivalențe muzicale ale anumitor trăsături definitorii pentru starea psihică a unui om atins de această maladie a închipuirii. Unele figuri cromatice obsedante din partea lentă introductivă a suitei par într-adevăr să corespundă acestei originale intenții.

Din plin secol XVIII, Václav Neumann ne-a transportat apoi în lumea muzicală a veacului nostru o dată cu prezentarea în primă audiție a suitei simfonice *Frescele lui Piero della Francesca* de Bohuslav Martinu, lucrare care caracterizează stilul compozitorului ceh din ultima perioadă a vieții sale. Impresionat, în cursul unei vizite în orașul italian Arezzo, de celebrele fresce realizate la biserica San Francesco de către pictorul Piero della Francesca — maestru al picturii din secolul al XV-lea, elev al lui Domenico Veneziano — Martinu a compus în 1955 (cu patru ani înaintea morții sale) o suită în trei părți, destinată să materializeze impresiile muzicale resimțite în fața acestei capodopere picturale. Pornind de la însușirile dominante ale stilului practicat de maestrul italian (colorit luminos, redare spațială clară cu aplicarea legilor perspectivei, amploare monumentală), Martinu a încercat să transpună aceste elemente în planul artei sunetelor. A rezultat o lucrare într-adevăr luminoasă, cu o dispoziție deosebit de clară a diferitelor compartimente instrumentale și cu momente de reală măreție, corespunzînd pe deplin pretextului vizual ales drept sursă de inspirație. Deși cele trei părți ale suitei pornesc de la secțiuni bine definite ale frescei, ele nu au un caracter programatic, nu descriu tablourile, ci recrează în muzică ambianța generală a compoziției picturale. Astfel, prima parte *(Sosirea Reginei din Saba și convorbirea ei cu Regele Solomon)* se bazează pe un joc al timbrelor delicate și contrastante, mergînd spre un crescendo încărcat de vioiciune. Al doilea episod *(Visul Împăratului Constantin)* cuprinde efecte de irizații armonice, pe fondul unor teme de evidentă factură națională cehă, totul impregnat de un lirism discret. Finalul, inspirat din diferite scene de bătălie ale frescelor, declanșează potențialul dinamic ținut pînă atunci în rezervă. Verva ritmică ce se desfășoară în această parte coexistă cu o invenție melodică deosebit de generoasă, care conferă lucrării un parfum italo-mediteranean specific, deși procedeele folosite în orchestrație amintesc pe alocuri mai degrabă de stilurile unor compozitori francezi (Roussel — dascălul lui Martinu) sau germani (Richard Strauss, Hindemith). Execuția, sub bagheta lui Václav Neumann, a scos în relief rafinamentele cromatice, de esență neo-impresionistă, dar și impulsurile melodice larg accesibile, care fac farmecul acestei suite.

În încheierea concertului, dirijorul oaspete a cucerit definitiv sala printr-o interpretare plină de forță de seducție și de un irezistibil dinamism a celei mai populare pagini din întreaga literatură muzicală cehă, *Simfonia nr. 9 „Din lumea nouă"* de Dvorak. Antrenați de bagheta elocventă a încercatului șef de orchestră, instrumentiștii Filarmonicii noastre s-au întrecut pe ei înșiși, demonstrînd o dată mai mult că prezența la pupitru a unui maestru de seamă îi face să cînte cu pasiune și cu dăruire, adică așa cum se așteaptă publicul să asculte cîntînd întotdeauna un colectiv cu experiența și prestigiul primei orchestre simfonice a țării.

Martha Kessler și Ferdinand Weiss

Iată un cuplu de interpreți ai muzicii vocale de cameră, care au reușit să captiveze publicul de la sala mică a Palatului, într-o asemenea măsură, încît au evocat artiști de consacrată reputație internațională. Martha Kessler impresionează nu numai prin frumusețea și egalitatea timbrului ei de mezzo-soprană, ci mai ales prin mijloacele superioare de expresie, puse în acțiune pentru a transmite conținutul de idei și sentimente al lucrărilor interpretate. La pian, Ferdinand Weiss este — mult mai mult decît un simplu acompaniator — un artist autentic, capabil să trăiască muzica prin toate fibrele ființei sale, să „dea aripi" partenerului său, indiferent dacă acesta este un cîntăreț, un violonist sau un violoncelist. Din alăturarea acestor două personalități de elevată ținută artistică a rezultat un cuplu, care a atins adevărate culmi de expresivitate pe parcursul unui recital, dedicat în principal ciclului *Liederkreis op. 39* de Schumann. Remarcabile au fost, în interpretarea lor, și cele două lieduri de Nicolae Coman, *Trecut-au anii* (pe versuri de Eminescu, de mare forță evocatoare) și *Marea răsfrîntă* (dînd versurilor Marianei Dumitrescu noi dimensiuni dramatice).

În prima parte a recitalului, Martha Kessler a prezentat un mănunchi de lieduri în primă audiție, de un indiscutabil interes pentru cunoașterea începuturilor genului, în epoca barocului german, cînd au trăit și au creat autorii respectivi, Ph. H. Erlebach și Adam Krieger. În aceste lieduri de delicată inspirație lirică, dar și în trei *Cîntece populare din Scoția și Țara Galilor* de Haydn, străbătute de sugestive intonații folclorice, Martha Kessler a făcut o dată în plus dovada preocupărilor sale de a lărgi repertoriul de concert al genului vocal-cameral în ambele sensuri istorice, prin promovarea creației preclasice și a celei contemporane. Acompaniată în această parte a recitalului de un grup de tineri instrumentiști de coarde și de Nicolae Licareț la clavecin sau la pian, ea a creat premisele pentru desfășurarea unui program de indiscutabil prestigiu, care avea să atingă apogeul realizării artistice în partea a doua.

Ion Baciu: Viziuni coregrafice

Prezența lui Ion Baciu în viața muzicală a Capitalei a ajuns să constituie un punct de atracție pentru public, după ce excelentul dirijor ieșean a susținut diferite concerte simfonice de remarcabilă ținută la pupitrul Filarmonicii „Moldova" sau cu cele două orchestre bucureștene cu stagiune permanentă. Re-

venit pentru a conduce un nou concert al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Ion Baciu a propus un program cu o structură unitară, reunind sub titulatura *Viziuni coregrafice* mai multe creații, inspirate din lumea dansului. Este o inițiativă care se înscrie în orbita preocupărilor Direcției muzicale Radio, de a așeza la baza programelor de concerte anumite idei orientatoare, în locul șabloanelor îndelung uzate (uvertură — lucrare concertantă — simfonie), față de care publicul a ajuns să manifeste o explicabilă reținere. La selecționarea pieselor pentru un asemenea concert este însă necesar să se aibă în vedere și afinitățile temperamentale sau stilistice ale dirijorului, pentru a asigura un nivel interpretativ cît mai înalt întregului program. Este ceea ce, probabil, s-a omis la concertul de care ne ocupăm, a cărui desfășurare a avut un caracter sinuos sub acest raport.

La drept vorbind, doar una singură din cele cinci lucrări prezentate ne-a satisfăcut ca ținută a interpretării : suita din baletul *Pasărea de foc* de Stravinski, căreia Ion Baciu a reușit să-i scoată în evidență strălucirea coloritului orchestral și intensa viață ritmică (în *Dansul infernal al vrăjitorului Kașcei*), dar și căldura inspirației lirice (în *Cîntecul de leagăn al Păsării de foc*), totul fiind realizat sub semnul unei atente preocupări pentru reliefarea bogatei palete de nuanțe, înscrise în partitura stravinskiană.

În rest, concertul nu s-a ridicat, din păcate, la nivelul cu care ne-a obișnuit Ion Baciu în manifestările sale anterioare. Astfel, cele *Șase dansuri germane KV 509* de Mozart au fost lipsite de grație, dar și de precizie, pe lîngă faptul că tempo-ul excesiv rărit a contravenit desigur practicii valsante a balurilor de epocă ; *Dansul celor șapte văluri* din opera *Salomeea* de Richard Strauss a fost insuficient încărcat de tensiunea dramatică ce-l străbate, insistîndu-se peste măsură asupra caracterului său lasciv, urmare — din nou — a unui tempo mult prea tărăgănat ; cele *Trei dansuri* din actul I al operei *Oedip* de George Enescu, extrem de concise și lipsite de un final de concert (din care cauză dirijorul a fost nevoit să strîngă în mod ostentativ mîna concert-maestrului pentru a indica publicului că lucrarea a luat sfîrșit !) nu mi se par potrivite pentru o programare independentă, desprinsă de contextul spectacolului de operă ; în fine, *Sarabanda, Giga și Badineria* de Corelli — introduse în program în ultimul moment, în locul *Suitei de dansuri și arii vechi pentru lăută* de Respighi, anunțată inițial pe afiș — au fost lipsite de parfumul de epocă, de stringența specifică muzicii preclasice, iar *Badineria* finală tocmai de nota fină de umor, care o definește

După acest concert, Ion Baciu ne-a rămas dator cu o revanșă, pe care nu ne îndoim că va ști să ne-o acorde... Chezășie în această direcție stau numeroasele sale succese precedente, care l-au impus în primele rînduri ale dirijorilor noștri de astăzi.

Lieduri de Nicolae Bretan

Recitalul susținut de baritonul Dionisie Konya și de pianistul Ferdinand Weiss la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" a atras atenția asupra creației în domeniul liedului a lui Nicolae Bretan, muzician multilateral, a cărui personalitate s-a impus, vreme de cincizeci de ani, în peisajul artei lirice clujene.

Născut în 1887 la Năsăud, Nicolae Bretan a urmat studii muzicale la Cluj, Budapesta și Viena, activînd la început în aceste din urmă două orașe, într-un strîns contact cu asociațiile de studenți români. În 1917 s-a stabilit la Cluj, unde a depus — pînă la moartea sa (1968) — o vie activitate în calitate de cîntăreț (bariton), regizor și director al Operei din localitate, paralel cu o intensă muncă creatoare și de culegere a folclorului. Printre numeroasele sale lucrări dedicate scenei de operă pot fi citate : *Luceafărul*, după Eminescu (1921), *Revolta omului din lut — Golem* (1924), *Eroii de la Rovine* (1934), *Horia* (1937), *Arald* (1939) și altele. Creația sa cuprinde și un mare număr de lieduri (peste două sute), scrise pe versurile unor poeți români consacrați, ca Eminescu, Coșbuc, Goga, Eftimiu, Arghezi, dar și pe acelea ale unor poeți maghiari și germani. Judecînd după selecția de lieduri prezentată la recitalul de care ne ocupăm, Bretan a fost puternic influențat de creația de gen a maeștrilor romantismului ; în același timp, el a adus însă contribuția personală a unui stil marcat de tradiția romanței românești, mai ales sub raportul cantabilității și al densității emoționale. Tematica liedurilor ascultate în cadrul acestui program, deosebit de variată, a demonstrat în mod elocvent diversitatea posibilităților creatoare ale compozitorului. Uneori, expresia îmbracă accente dramatice, pasionale (*Ș-acele dulci păreri de rău*, după Eminescu, *Mă reîntorc în satul meu* și *Rugăciune după război*, după Ady Endre), alteori domină un lirism nostalgic, elegiac (*Pe lîngă plopii fără soț*, după Eminescu, *Dorurile mele*, după Goga, *Cu velele negre întinse*, după Heine), o ambianță de seninătate, de calm evocator (*Liniște*, după Eftimiu, *S-a furișat toamna în Paris*, după Ady), o notă comunicativă de umor (*Rea de plată* și *Gazel*, ambele după Coșbuc) sau un avînt de esență schubertiană (*Mi-e dor*, după Heine), pentru ca alte lieduri să se apropie de genul propriu-zis al romanței (*Pe lîngă plopii fără soț*, după Eminescu, *Crizanteme*, după Eftimiu). O impresie deosebită produc și liedurile inspirate îndeaproape din folclorul românesc (*Cîntecul plugarului*, după Bîrsan, de o mare forță telurică, și *Pe dealul Feleacului*, pe versuri populare, cu caracterul unei balade, însuflețite de elan patriotic).

La succesul obținut de această cuprinzătoare trecere în revistă a creației de lieduri a lui Nicolae Bretan au contribuit într-o măsură determinantă cei doi interpreți clujeni, ambii preocupați să releve pînă în cele mai mici detalii întreaga gamă de nuanțe, conținută virtual în partitura muzicală și în textul literar. Dionisie Konya, pe care am avut posibilitatea să-l apreciem pînă în prezent mai mult pe scena operei, s-a dovedit un remarcabil interpret al muzicii vocale de cameră, pentru care posedă toate însușirile necesare : un glas de calitate, cu o

mare întindere, și capacitatea de a transmite o amplă paletă de stări afective, de la expresia interiorizată a gîndurilor și sentimentelor celor mai intime pînă la izbucnirea pasionată. La pian, Ferdinand Weiss a fost, ca întotdeauna, un subtil creator de atmosferă, un muzician de mare rafinament, a cărui contribuție s-a situat în zonele cele mai elevate ale artei camerale. Împreună, cei doi interpreți au entuziasmat publicul, oferindu-i explicația evidentă a marelui succes pe care l-au repurtat, cu același program, la recitalul susținut anul trecut în S.U.A.

EDGAR ELIAN

Integrala sonatelor pentru vioară și pian de Johann Sebastian Bach

În sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a avut loc o manifestare de o valoare incontestabilă și care trebuie relevată îndeosebi.

A interpreta în aceeași seară toate cele 6 *Sonate pentru vioară și pian* de Johann Sebastian Bach este un act de curaj, nerăsplătit îndeajuns, în cazul de față, prin prezența unui public anemic și ce este mai trist, prin absența celor direct interesați (!) : violoniștii și pianiștii, profesori și studenți ai Conservatorului bucureștean.

Ca unul ce-am fost protagonistul integralei *totale* a compozițiilor pentru vioară ale marelui Bach, în această țară ca și în Irak (Bagdad), interpretînd totalul celor 6 sonate prezente plus cele 6 sonate și partite pentru vioară solo (cîte 2 din acestea încadrate în 2 sonate cu pian, în 3 seri, cu concursul pianiștilor Constantin Silvestri, Miron Soarec și I. Filionescu) simt că este datoria mea de a releva această manifestare.

Violonistul Avy Abramovici are o memorie care iese din comun, interpretînd fără ezitare cele 6 sonate camerale, în stil și cu o înțelegere cu totul adecvată a acestei înalte și răscolitoare muzici, prea puțin cunoscută și prea rar cîntată.

Pianista Irina Staicu a impresionat prin tușeul perlat ca și printr-o tehnică impecabilă, în sensul polifonic cerut de Bach în aceste Sonate cu o diferențiere a nuanțelor bine chibzuită. Mișcările lente au fost redate cu adîncime și simțire. Frumusețea inspirației la Bach a fost înțeleasă și servită cu ardoare, cu ton cald, nuanțări mișcătoare, încheieri de fraze și de triluri rare, măsurate, în adevăr excepționale. Dintre acestea *Lamento* din *Sonata a 5-a în fa minor* a fost, cred, reușita de vîrf a serii împreună cu *Andantele Sonatei a II-a în La major*. Ce păcat că unele mișcări vii au fost cîte o dată puțin prea repezi. Muzica lui Bach este bogată în invenție, contrapunct, armonii ; ca să poată fi gustată nu trebuie niciodată bruscat tempoul. Ce dreptate avea Enescu cînd cînta rar allegrourile din Bach ! Tempoul just a fost însă regăsit în partea a 2-a a programului spre mulțumirea auditoriului care i-a aplaudat frenetic pe interpreți, subliniind admirația pentru această manifestare artistică, demnă de toată lauda din multe puncte de vedere.

Cuvîntul introductiv, binevenit, al lui Francisc Laszlo a fost foarte bine primit. O seară memorabilă !

SANDU ALBU

Concertul dezbatere al lunii martie 1973

Hotărît lucru, Concertul-dezbatere prezentat de formația „Musica Nova" ne-a prilejuit reîntîlnirea cu patru importante personalități ale școlii noastre de compoziție, creatori capabili să rostească un cuvînt greu de semnificații în contextul orientărilor actuale ale peisajului componistic european. Spuneam că, în adevăr, cuvîntul pe care îl rostesc este greu de semnificații pentru că structurile sonore — oricît de deconcertante — rămîn atașate unui sens, unei expresii muzical poetice de o certă valoare. Myriam Marbe, Corneliu Cezar, Tiberiu Olah, Eugen Wendel sînt creatori în al căror drum artistic căutările se echilibrează, în mod firesc, cu ajungerile, iar aceasta într-o interacțiune reciprocă ce asigură tocmai sensul ascendent al acestei evoluții. *Joc secund* de Myriam Marbe este o lucrare ce propune o viziune aparte asupra evenimentului muzical, asupra constituirii, asupra finalității sale. Viziunea rămîne, desigur, aparte, privită fiind într-un context de cultură raționalist europeană, pentru că — extinzînd limitele accepțiunii comune — *Joc secund* capătă ponderea unei tradiții multiseculare de artă anonimă în care abstracțiunile artei populare pot căpăta, eventual, o justificare pe planul subconștiinței colectivității ce a creat-o.

Cuvîntul, eliberat de valoarea sa semantică, dar bogat ca ritm și sonoritate, devine aci elementul constitutiv al structurii muzicale ; planul elaborării. *„Jocul secund"* propriu-zis — un omagiu adus esteticii poetice a lui Ion Barbu —aduce, de fapt, modalitățile de „filtrare" a materialului inițial. Aci regăsim eleganța stilistică (a nu se citi, în subtext, edulcorată), fermitatea expresiei unui artist care urmărește, fără ostentație, eficiența sonoră a acțiunilor sale. Iar starea de prospețime spirituală, ingenuitatea, apar în mod firesc, ca rezultat al acestei deveniri, al acestei purificări, al acestei căutări a esențelor.

În muzica lui Corneliu Cezar regăsim peste tot tentația spectacolului. Fie că este vorba de un unic traect sonor, fie de o structură complexă, ca cea audiată în acest concert, spectacolul se insinuează treptat în ființa muzicii sale, fiind o parte constitutivă a acesteia. Mai mult, aspectul scenic nu este niciodată complementar celui sonor, așa cum am fi, poate, obișnuiți să considerăm. Dimpotrivă, complexul sincretic se constituie de la început prin toate componentele sale vizuale și auditive. Spectacolul se constituie într-un spectacol total pentru că radial direcționată, totală, este și sensibilitatea autorului ; iar aceasta fie că avem în vedere poetica muzicală,

cea plastică, scenică sau cea a versului. Piesa *Aum* a lui Corneliu Cezar, este, de fapt, o imensă pedală, o arcuire a conştiinţei timpului căreia îi sîntem asimilaţi, vitalizînd-o, umanizînd-o, deci, prin ceea ce ne defineşte mai deplin, prin iubirea noastră. Există, desigur, multă cutezanţă în această lucrare şi anume cutezanţa de a rosti, într-un cuvînt, totul despre toate, despre viaţă şi moarte, despre fericire, despre universul fiecăruia şi universul tuturor, despre iubire. Iar, poate, datorită faptului că, această problematică, această aspiraţie este exprimată printr-o simbolică, în genere, comună, poate — datorită acestui fapt — expresia este pe alocuri mai puţin densă, mai puţin convingătoare.

La Tiberiu Olah, în *Invocaţiile* sale, reîntîlnim aceeaşi nedezminţită, pînă acum, tendinţă de investigare a aspectelor timbrale ale muzicii. Mai mult, dialectica timbrelor este pentru Olah o dialectică a culorilor sonore, dedusă parcă din cele mai vechi straturi —primare şi autentice — ale modalităţilor proprii folclorului. Heterofonia timbrelor pure, a fluierelor, opusă impulsiilor perpetue ale coardelor, reprezintă elementele de bază ale întregii evoluţii ulterioare, ale structurii sonore.

Dar, ceea ce este cel mai important de remarcat, compozitorul aplică acestor elemente structurale, principiul clasic eminamente dinamic al evoluţiilor, o modalitate utilizată — de această dată — nu pentru varierea elementelor ritmico-melodice ale discursului muzical, ci a celor exclusiv timbrale. Şi, din acest punct de vedere, lucrarea *Invocaţii* se constituie într-o veritabilă simfonie a timbrelor, a culorilor sonore, a căror mişcare tinde să readucă la sfîrşit, pe un nou plan, datele iniţiale ale problemei, ajunse aci ca pentru un alt început.

Visara de Eugen Wendel — pentru formaţie instrumentală variabilă — se constituie într-o expresie personală, puternic definită, a unui muzician şi autentic gînditor structuralist. Iar dacă pe planul creaţiei personale *Visara* se constituie într-un prim moment capital, de extremă importanţă, pe planul creaţiei româneşti actuale, însă, lucrarea defineşte un punct de vedere aparte, bine individualizat. Introspecţia este pentru Eugen Wendel cadrul intim, propice al unei meditaţii asupra timpului, această componentă esenţială a existenţei noastre. Arhitectura variabilă a lucrării, elaborată şi complexă, relevă aci, pe prim plan — surprinzător de simplu, de adevărat — celula motrice de bază a devenirii esenţiale, şi anume pulsaţia clipei. Este o insinuare continuă din străfundurile existenţei în străfundurile conştiinţei, o insinuare pe care compozitorul o revelează cu o logică stringentă şi implacabilă, logica firii. Dar, pe deasupra acestei scrupuloase meditaţii, atmosfera întregii lucrări rămîne interiorizat-poetică, invitînd ea însăşi şi la meditaţie, la visare lucidă.

DUMITRU AVAKIAN

Tineri compozitori şi dirijori în scenă

Intrat deja în tradiţia Conservatorului bucureştean, Concertul clasei de compoziţie constituie un prilej excelent pentru cunoaşterea celor mai tinere talente ale componisticii muzicale româneşti, pentru aprecierea stadiului dezvoltării lor. O dată în plus, dacă mai era nevoie, ne-am verificat părerile deja formate asupra soliditătii şcolii noastre muzicale. Studenţii compozitori prezenţi pe scena „George Enescu", fără îndoială inegali ca talent (este şi firesc să fie aşa) au dovedit însă o solidă cunoaştere a tehnicii muzicale, tehnică construită cu minuţiozitate prin asimilarea temeinică a stilurilor clasice. De pe această platformă sigură tinerii creatori se vor putea orienta pe calea proprie de exprimare, cale dictată de structura lor interioară.

Anul pregătitor de compoziţie a fost reprezentat de Horia Raţiu, Lucian Vlădescu, Horia Surianu şi Maia Ciobanu. Sigur, este greu să ne formăm o opinie asupra celor 4 studenţi, ei aflîndu-se încă în stadiul acumulărilor intensive ; totuşi remarcăm deja în piesele de pian ale lui Horia Raţiu o anumită siguranţă tehnică, îmbinată cu o muzicalitate indiscutabilă, ambele grefate pe fondul unor reale căutări a unui limbaj propriu, contemporan. Lucian Vlădescu a fost prezent cu 2 lieduri sensibile, conturate într-o atmosferă impresionistă, iar Horia Surianu, mai apropiat de lumea modală, a creionat 2 piese pentru vioară şi pian în care se aud ecouri din folclorul autohton. Maia Ciobanu, în căutarea unor formule de exprimare proprii, se înscrie actualmente pe linia unui neo-clasicism cu tente romantice.

Sonata pentru pian de Adrian Iorgulescu (redată convingător de Lavinia Tomulescu-Coman) ne demonstrează un stadiu superior în încercările autorului de a-şi defini un limbaj personal. Anumite ruperi muzicale, unele formule ritmice pregnante ne lasă să întrevedem un temperament hotărît. *Cvartetul* Marinei Moldovan (din care s-a cîntat doar prima parte) trădează o mînă formată deja, sigură pe sine. Construcţia este solidă, fără fisuri ; cred că ce-i mai lipseşte tinerei compozitoare este un plus de personalitate în limbaj. Fără îndoială că Marina Moldovan este capabilă de a realiza cu succes şi acest deziderat.

O notă discordantă în concert a produs-o *Sonata poem* a lui Eugen Brudaşcă, lucrare ce ne-a purtat cu 100 de ani înapoi, transpunîndu-ne în lumea romantică a lui Grieg, Bruch, etc. Nimic de zis, aducerile aminte sînt uneori plăcute, dar ce am auzit pe scenă ni s-a părut un anacronism nelalocul lui. Nu voi putea înţelege niciodată o muzică ce nu se inspiră nici din realităţile contemporane şi nici din spiritualitate română. Asemenea „indigouri" după clişee străine şi perimate rămîn lipsite de interes.

Cele *3 Nocturne pentru violoncel şi pian* de Bujor Hoinic au mărturisit un meşteşug onest, muzicalitatea autorului şi plasarea preferinţelor lui în perimetrul stilistic al impresionismului. Cristian Petrescu, prin *Cvartetul* său de coarde, sondează zone interesante ale universului modal. Ce mi s-a părut demn de reţinut din această lucrare este preocuparea autorului pentru investigarea unor regiuni mai puţin

explorate, regiuni unde autorul se poate autodefini mai bine.

În fine, *Cvartetul* de coarde (partea I) de Speranța Gheorghe ne-a lăsat o foarte bună impresie. Tînăra creatoare a reușit aici nu numai să închege totul într-o excelentă construcție, dar limbajul ei, deja cu o fizionomie proprie conturată, demonstrează o maturizare a talentului componistic. Cred că această lucrare este o frumoasă promisiune.

Subliniem calitatea interpretărilor precum și meritul conferențiarilor universitari Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu și Miriam Marbe profesorii tinerilor compozitori.

Nu mult timp după colegii lor compozitori, studenții secției de dirijat-orchestră au avut un frumos prilej, în cadrul concertului formației de suflători a Conservatorului bucureștean, să-și demonstreze talentul și pregătirea.

Gestica lui Cristian Brâncuși (anul II) s-a dovedit simplă dar precisă și eficace. Ceea ce a impresionat la tînărul dirijor a fost modul în care, printr-o viziune cuprinzătoare a ansamblului partiturii, a știut să gîndească și să construiască edificiul sonor al *Serenadei KV 361* de Mozart.

Peter Oschanitzky (anul II) a antrenat formația de suflători (căreia i s-au adăugat și cîteva corzi) într-o interpretare avîntată dar logică. Contrastele antinomice ale muzicii lui Brahms (prezent prin *Serenada nr. 2 op. 16)* au fost realizate cu un pronunțat simț al proporțiilor.

În fine, Cristian Mandeal, a dovedit pe lîngă o remarcabilă memorie (a dirijat *Dixtuorul op. 14* de Enescu pe dinafară), și o mînă sigură. Sobrietatea gîndirii sale s-a impus cu claritate, deși cred că interpretarea ar mai fi avut de cîștigat dacă conducătorul ansamblului ar fi exteriorizat cu mai multă detașare intențiile sale interioare.

Nu putem încheia fără a menționa meritele deosebite ale conf. universitar Constantin Bugeanu, mentorul celor trei tineri și dotați dirijori.

DAN BUCIU

DIN ȚARĂ

Brașov

Aprilie. Numeric, concertele orașului au înregistrat o accentuată scădere, rezumîndu-se, cu o remarcabil de frumoasă excepție, la cele simfonice. N-am putut atribui însă această relativă acalmie unei slăbiri de forțe, nebănuind în ivirea ei semne de oboseală, ci mai curînd pregătirea „în surdină" a unei încheieri de stagiune de aport intensificat, ultime cuvinte bine rostite și cuprinzătoare. Săptămînile ce ne mai despart de vacanța de vară vor confirma, cred, această impresie.

În ceea ce privește concertele simfonice, consemnez dintru început excelentul concert pe care l-a condus la Filarmonica „Gh. Dima" muzicianul autentic ce este profesorul Anselm Honigberger, artist pe cît de modest, pe atît de valoros. Cu acest prilej a fost dată în primă audiție *Suita pentru orchestră de coarde și timpani — Codex Cajoni* de Doru Popovici. Fără urmă de tatonare sau carență în fața multiplelor și riscantelor probleme puse de readucerea la lumină în formă simfonizată a unor extrase folclorice vechi de cîteva secole, compozitorul a reușit să nu le altereze cu nimic expresia primară, și să le dea un nou și evocator suflu de viață, deschizîndu-le în fericite condiții porțile epocii noastre.

Suita *Codex Cajoni*, tălmăcirea ei dirijorală și elanul în execuție al orchestrei s-au bucurat de-o primire deosebit de favorabilă și unanim manifestată.

Solistă în acest concert a fost, în *Simfonia Spaniolă* de Edouard Lalo, violonista Cornelia Vasile care are un dar neobișnuit de pronunțat al virtuozității și, lucru încă mult mai rar, cea mai surprinzătoare și neostentativă naturalețe în desfășurarea ei, păstrîndu-se departe de orice încordare sau automatism performantic și învăluindu-și jocul într-o particulară muzicalitate. Scherzo-ul și finalul celebrei compoziții au pus în valoare în mod cu totul special resursele atît de puțin comune ale tinerei artiste. Atît ambianța simfonică a piesei concertante cît și *Simfonia I* de Brahms au datorat mult prezenței la pupitru a lui Anselm Honigberger.

Concertul următor a făcut cunoscut și foarte viu prețuit pe dirijorul din Suedia, Rainer Miedel, un veritabil tînăr poet al baghetei, dublat de un muzician de originală și cuceritoare personalitate. Nimic nu e tipic sau convențional în gestul său dirijoral, spontan, sincer, de o direct comunicativă sugestivitate în desprinderea trăirii în expresie, dinamică și colorit ale muzicii. Invocată în acest fel, a putut prilejui publicului o seară de concert căreia i-a făcut fără rezerve un succes evident.

Am așteptat, o mărturisesc, cu oarecare reticență, o primă audiție din acest concert, din cauza titulaturii ei *Uvertura veselă.* În decurs de ani, întîlnisem uneori prin concerte autocalificări asemănătoare ale unor piese destul de monotone și de laborioase în eforturile autorilor de a încerca să-și țină făgăduiala.

Temerile mi-au fost imediat risipite în cazul Uverturii vesele a lui Bo Linde, programată de dirijorul Rainer Miedel și în adevăr scrisă cu voie bună, inventivitate, vioiciune și într-o instrumentare însuflețită și variată.

Simfonia III-a de Bruckner a adus prin modul în care a fost condusă confirmarea constantă a frumoaselor caracteristici ale înzestratului oaspete.

Un program Beethoven a aparținut binecunoscutului dirijor al Radioteleviziunii, Iosif Conta. Sub înrîurirea de comunicativ imbold și degajată siguranță în traducerea prin gest a intențiilor sale interpretative, dirijorul a obținut, atît în uvertura *Egmont* cît și în *Simfonia VII,* versiuni expuse și caracterizate în reliefări clare, fructificînd roadele unei prețioase experiențe de călăuzire a unei orchestre în fiecare din articulațiile textelor străbătute.

Cele două capodopere simfonice au încadrat o prezență tinerească în *Concertul al V-lea pentru pian și orchestră.* Urmărindu-și execuția cu o fermitate sobră, gradînd fidel intensitățile, cu energie ritmică bine marcată în final și o tehnică instrumentală de baze serioase, Vlad Conta a putut cumula în această foarte exigentă încercare multe puncte în

zona pozitivului, bine remarcate și aducătoare de succes.

Rare satisfacții a adus publicului iubitor al clasicismului noul concert dat de formația camerală a Institutului de pe lîngă Universitatea din Brașov și consacrat unor minunate pagini de Chr. Bach, Philipp Emmanuel Bach și Ioseph Haydn. Nivelul interpretărilor la care s-a situat constant întregul ansamblu, unitatea, coeziunea, superioara înțelegere stilistică și valoarea personală a fiecăruia din interpreți, instrumentiști de prim ordin, entuziast afiliați cerințelor celor mai alese ale muzicii de cameră, au putut demonstra concludent că ne aflăm în fața unei grupări de elită, menită să aducă servicii de preț genului și să reprezinte cu cinste resursele brașovene în cultivarea lui.

Supraînțesata sală a institutului a ovaționat îndelung pe toți artiștii componenți ai grupării, alcătuită din soții Meschendörfer, flaut, Astrid Philippi, violă, Kurt Philippi, cello, Gabriela Popescu, pian și Horia Cristian, pian.

Fiecare din cele patru piese ale programului a fost precedată de foarte scurte dar tot pe atît de esențiale prezentări cu adevărat utile, instructive, binevenite, ale muzicologului Gemma Zinveliu. Cînd oare vom putea să ne bucurăm de contribuții asemănătoare și din partea unora din acei comentatori care în acțiunea lor de inițiere în muzică înlocuiesc dozele terapeutice prin cantitatea toxică pe care o administrează cu necruțătoare perseverență ?

ROMEO ALEXANDRESCU

Iași

Opera de Stat din Iași a prezentat în premieră bijuteria mozartiană care este *Nunta lui Figaro*. Dintru început trebuie remarcată omogenitatea echipei de interpreți a căror principală calitate a fost naturalețea.

Spectacolul ieșean a relevat de asemenea frumoase potențe ale interpreților rolurilor principale (Maria Boga Verdeș — Suzana și Emil Pinghireac — Figaro). Cea dintîi, o coloratură cu voce nu prea puternică, este înzestrată cu o admirabilă muzicalitate îmbinată cu o exemplară dezinvoltură scenică. Ea a întruchipat o Suzană-model, foarte feminină, cînd vicleană, cînd geloasă, tînără, frumoasă și mereu îndrăgostită. Emil Pinghireac, bariton înalt, cu un volum vocal deosebit, a lăsat o foarte bună impresie în primul rînd prin dicțiunea perfectă.

Ținem de asemenea să amintim pe Svetlana Ionescu (Cherubino) — glas de calitate, bună ținută

scenică — ca și pe Melania Herdeanu (Barbarina veselă și sprințară). Laurian Nicolau (Bartholo) voce amplă, uneori cam forțată ; Ileana Cojocaru (Marcellina) mezzo-soprană de bună factură, cu o mai mică mobilitate scenică, însă și Dumitru Popa (Basilio), o apariție savuroasă și grotescă, au contribuit la reușita spectacolului.

Din păcate, alte două roluri principale nu s-au bucurat de o distribuție prea fericită. Ion Humiță (contele Almaviva) — deși un glas bun — a fost inegal, scenic și vocal. Bernadetei Simon (Contesa) i se poate reproșa o slabă dicție, imobilitate scenică și — pe alocuri — lipsa de acuratețe vocală. Ea s-a integrat însă mai bine în scenele de ansamblu, în terțetul și sextetul din actul III. O notă bună pentru Mihai Stupcaru (Antonio) și Vasile Filimon (Don Curzio), care au completat lista personajelor corespunzătoare.

Orchestra a cîntat omogen și curat deși în uvertură s-au observat unele decalaje ritmice. Ansamblul coral (dirijor Anton Bișoc), s-a integrat tonusului general de calitate al spectacolului. Puținele momente coregrafice au vădit inspirația și măiastra mînă de conducătoare a Mihaelei Atanasiu.

O contribuție importantă la reușita spectacolului, a avut-o tînărul dirijor Corneliu Calistru. Momentele de ansamblu bine gîndite ca și tehnica nuanțelor au demonstrat o mînă precisă, sigură — uneori poate prea severă — în obținerea dinamicii.

O mențiune aparte pentru Gheorghe Codrea, acest inspirat scenograf clujean, remarcat de noi și cu alte prilejuri (*Michelangelo*, de A. Mendelsohn, ș.a.). Decorurile simple, moderne prin construcție și lumini ușor de mînuit, au constituit o adevărată mostră de bun gust și viziune contemporană.

Avînd o echipă înzestrată cu muzicalitate și vioiciune, regizorul Dumitru Tăbăcaru — un autentic talent — a izbutit montarea unui spectacol unitar, modern și în același timp fidel spiritului mozartian.

CLAUDIU NEGULESCU

Galaţi

de CONSTANTIN RĂSVAN

În luna aprilie, în Municipiul Galaţi a avut loc constituirea Asociaţiei corale „Filarmonia".

Evenimentul, menit să reînvie rezonanţele străvechilor asociaţii corale ce au fiinţat pe aceste meleaguri încă de pe la mijlocul secolului trecut, avea să polarizeze în jurul său toate forţele cultural-organizatorice ale oraşului de la Dunăre.

La această sărbătoare, ce s-a desfăşurat în frumoasa şi impunătoarea sală a Casei de cultură a Sindicatelor, au participat compozitorii Dumitru D. Botez, Laurenţiu Profeta, Mircea Neagu, muzicologul Vasile Donose, în frunte cu Maestrul Ion Dumitrescu — Preşedintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România — care a fost ales preşedinte de onoare al asociaţiei.

La festivitatea de constituire au mai fost de faţă tovarăşul Constantin Dăscălescu, membru al C.C. al P.C.R., prim secretar al Comitetului judeţean de partid, preşedintele Consiliului Popular judeţean, tovarăşa Ruxanda Simionică — preşedinta Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă, membri ai Consiliului judeţean de partid, ai Comitetului executiv al Consiliului Popular judeţean, oameni de cultură şi artă din judeţ, un numeros şi entuziast public, viitori membri ai asociaţiei corale „Filarmonia".

Oraş cu bogată tradiţie istorică şi revoluţionar-patriotică, cetate a oţelului românesc şi a produselor laminate, a cargourilor de mare tonaj, Galaţiul de azi este unul dintre cele mai importante centre industriale ale României socialiste, definind cu elocvenţă tendinţele transformatoare şi efervescenţa creatoare a epocii noastre.

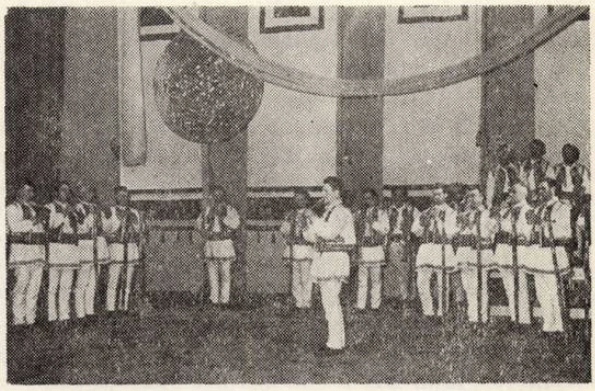
Încă din anul 1870 la Galaţi au fost puse bazele unei Societăţi filarmonice, ale cărei concerte au contribuit la educaţia muzicală a locuitorilor. Răbojul istoriei mai consemnează înfiinţarea între anii 1881—1898 a Societăţilor muzicale „Simfonia", „Harpa", şi „Lira" ; mai tîrziu, între anii 1917—1921, „Asociaţia lirică de operă şi operetă" şi societatea „Filarmonica" din rîndul căreia a făcut parte compozitorul Ludovic Feldman, iar între anii 1925—1937 Societatea muzicală „Cîntarea Dunării" condusă de M. C. Ionescu Fulger.

Documentele vremii, atestă încă de la 1863 existenţa pe aceste meleaguri a unui cor orăşănesc condus de institutorii Ştefan Chimet şi I. Plăvănescu, iar spre sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX apar o serie de coruri muncitoreşti, cu un repertoriu format în majoritate din cîntece revoluţionare.

Anii luminoşi ai republicii găsesc mişcarea corală gălăţeană în plin avînt ; iau fiinţă numeroase formaţii corale de amatori, ca de pildă Corul Regionalei CFR, al Căminului Cultural din Nămoloasa, al Sindicatului Învăţămîntului, Uzinei „Laminorul", Căminului Cultural din comuna Ţepu, Municipiului Galaţi, ca şi cele din comunele Tudor Vladimirescu, Pechea, Independenţa, Umbrăreşti, Drăguşeni, corul bărbătesc al Combinatului siderurgic, ş.a.

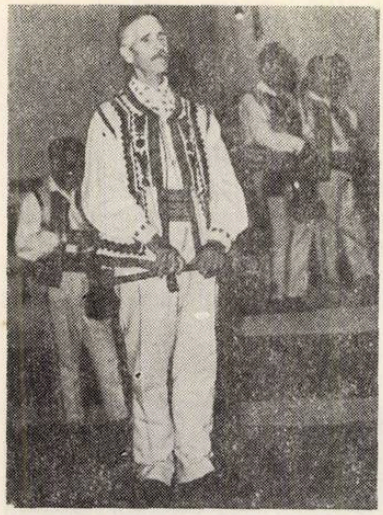
Continuînd şi dezvoltînd tradiţiile corale vechi de peste un secol ale Municipiului Galaţi, Asociaţia corală „Filarmonia" îşi propune, aşa cum desprindem din Statutul său, să contribuie la educarea membrilor săi, la formarea profilului moral şi spiritual al oamenilor muncii, prin punerea în valoare a celor

Corul Municipiului Galaţi



Fluieraşii din com. Cuca

Grupul vocal feminin din com. Nămoloasa



Rapsodul popular Gh. Drăgoi din Com. Bălăşeşti

mai reprezentative lucrări din creaţia contemporană, clasică românească şi universală, ca şi promovarea creaţiei corale locale. Asociaţia va constitui o formaţie corală model pentru formaţiile corale de amatori din judeţul Galaţi.

„Crearea Asociaţiei corale „Filarmonia" — spunea tov. Gheorghe Moca, secretar al Comitetului judeţean P.C.R. Galaţi — va trebui să realizeze noi dimensiuni culturale, în acord cu cerinţele programului de educare socialistă a maselor de oameni ai muncii în spiritul normelor de etică şi echitate socialistă. Corul este în primul rînd o formaţie artistică agitatorică, mesajul său revoluţionar transmiţîndu-se direct maselor, colectivităţii, contribuind astfel la formarea şi adîncirea sentimentului patriotic al acesteia".

La rîndul său, tovarăşa Ruxanda Simionică, într-o expunere laborioasă arăta că : „Asociaţia corală „Filarmonia" apare ca o necesitate organică a ascensiunilor pe care Galaţiul le face pe scara timpului, reînodînd firul vechilor tradiţii marcate de existenţa, în trecut, a atîtor societăţi cu profil muzical ce au fiinţat în judeţ. Membrii „Filarmoniei" îşi vor concentra talentul, pasiunea şi toate eforturile pentru slujirea cu sinceritate a cîntecului coral, conştienţi de rolul social-educativ, de dorinţa miilor de iubitori ai artei sunetelor de pe întreg cuprinsul judeţului, de a regăsi şi recunoaşte în cîntece propriile simţiri, dragostea nepărmurită pentru frumos şi adevăr". De asemenea, cu acelaşi prilej, prof. Nicolae Meiroşu, dirijorul coralei abia constituite, era de părere că : „înfiinţarea Asociaţiei corale „Filarmonia" apare ca un rezultat al acumulărilor spirituale de mai multe decenii, în oraşul de la Dunăre, ca un produs al eforturilor şi năzuinţelor unor oameni inimoşi, care au înţeles cum se cuvine sensul şi menirea artei muzicale în contextul suprastructural al oraşului. Am convingerea că, rezultatele bune, în urma unei munci asidue şi pline de pasiune, nu vor întîrzia să apară, astfel încît, într-o perioadă relativ scurtă, formaţia să atingă un nivel interpretativ care să ducă faima oraşului în toate colţurile ţării."

Într-o atmosferă deosebit de entuziastă, s-a dat apoi citire textului telegramei adresate Comitetului Central al P.C.R., personal tovarăşului Nicolae Ceauşescu, în care se spune printre altele :„Reunind oameni de diferite profesii, tineri şi vîrstnici, Asociaţia coralei gălăţene va continua tradiţiile muzicale de pe aceste meleaguri şi va conferi dimensiuni noi în valorificarea creaţiei muzicale româneşti şi universale. Prin programul şi statutul asociaţiei ne propunem ca, prin intermediul cîntecului în principal, să contribuim la înfăptuirea în viaţă a programului educaţional al partidului, rod al gîndirii şi înţelepciunii Dvs. de conducător revoluţionar cu o largă şi profundă viziune asupra prezentului şi viitorului luminos al patriei noastre socialiste."

Ca un frumos omagiu dedicat evenimentului, corul Căminului Cultural din comuna Tudor Vladimirescu dirijat de prof. Nicolae Mareş, Corul Municipiului şi Corul Direcţiei regionale C.F.R. Galaţi, conduse de Lazăr Stanciu, precum şi corul Casei de Cultură a Sindicatelor dirijat de prof. Nicolae Meiroşu, au interpretat cu multă acurateţe, convingător, cu o dicţie clară şi plasticitate în frazare, lucrări româneşti sau din repertoriul universal

Tot în cadrul acestei adevărate sărbători a muzicii corale gălăţene, am asistat la spectacolul inaugural, oferit de Ansamblul folcloric al judeţului, unde, printr-o evoluţie alertă şi plină de prospeţime, ne-au încîntat deopotrivă, Formaţia de fluieraşi din comuna Cuca, Orchestra populară a Casei de Cultură din Galaţi, dirijată de Ştefan Drăguş, care a acompaniat cu mult aplomb pe talentaţii solişti instrumentişti Gheorghe Şerban şi Anton Botea ca şi pe cei vocali Emilia Ioan, Drăguţa Raiciu, Nica Costin, Nastasia Turcu, Maria Frigioiu, Ştefan Caval, Nicolae Curcă şi Dumitru Căuş. A impresionat profund, octogenarul rapsod popular din comuna Bălăşeşti, cimpoierul Gheorghe Drăgoi, care a interpretat într-o desăvîrşită manieră populară *Balada lui Costea*. De asemenea, a fost viu aplaudată evoluţia grupului vocal-folcloric al fetelor din comuna Nămoloasa, pregătit de prof. Florică Dumitrache, ca şi aceea a formaţiei de dansuri a Municipiului, instruită de Grigore Băcanu şi Mihai Lazăr, în iureşul unor dansuri specifice zonelor de sud şi de nord ale Moldovei.

Fără îndoială, înfiinţarea Asociaţiei corale „Filarmonia", aşa cum se exprima Maestrul Ion Dumitrescu în cuvîntul adresat cu prilejul acestui eveniment (cuvînt pe care îl publicăm în întregime în numărul de faţă), *„constituie un act important din istoria culturală a Galaţilor, un act care se va înscrie în cartea de aur a acestui oraş şi despre care urmaşii noştri vor lua cunoştinţă cu plăcere şi emoţie"*. Cu atît mai mult cu cît, acest eveniment se înfăptuieşte într-un moment în care viaţa materială, cerinţele materiale ale poporului sînt în plină ascensiune, cînd cerinţele spirituale, ţin pasul cu viaţa nouă, avîntată din ţara noastră.

RECENZIE

13 Cîntece de Sabin V. Drăgoi

Temperament creator prolific, manifestat în formele spirituale ale culturii naţionale, specificitatea lui Sabin V. Drăgoi s-a realizat în genurile cele mai diverse ale muzicii. Folclorul şi tradiţiile de artă româneşti i-au rodit creaţiile numeroase, care s-au integrat ideal momentelor şi etapelor evoluţiei şcolii noastre de compoziţie din perioada interbelică şi pînă la sfîrşitul vieţii (1968). Preocuparea de cîntecul vocal, în prelucrări corale sau cu acompaniament de pian, constituie un element organic al structurii complexe şi originale a acestui artist căutător al unui anume echilibru între muzica populară şi limbajul universal al muzicii.

Pentru Drăgoi a compune a însemnat mereu nu numai un act artistic, ci şi o atitudine, o mişcare de idei, un curent, consolidat chiar prin declaraţii teoretice, de îmbogăţire a orizontului spiritual românesc. Instinctul robust al originalităţii l-a condus pe compozitor, nu o dată, la crearea unor capodopere certe ale muzicii româneşti, dintre care ajunge să menţionăm piesele corale, doinele pentru voce şi pian, miniaturile folclorice pentru pian, *Divertisment rustic*, opera *Năpasta*, cu culminaţiile sale atît de covîrşitoare în momentele de dramă, spre a-i asigura un loc de seamă în arta noastră muzicală contemporană.

Ceea ce la germani s-a numit *Lied*, l-a atras şi pe Sabin V. Drăgoi la începuturile sale de creaţie, sub forma unor cîntece, pe texte de poeţi ce i-au reţinut atenţia, din care Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România a publicat un caiet de treisprezece piese. Între acestea, primele zece constituie un ciclu, bine conturat prin unitate, pe versurile lui Heinrich Heine, în tălmăcirea poetului Şt. O. Iosif, celelalte fiind *Crizanteme* (Victor Eftimiu), *Alintare* (Augusta Dragomir) şi *Flori albe* (Liviu Coman).

Este păcat că editura n-a indicat anii compunerii acestor lucrări, fiind vorba de un clasic al nostru care nu mai este în viaţă. Dar chiar fără precizări de calendar, se identifică originea lor prin anii '20, aşadar în tinereţea compozitorului. De pe atunci, el era stăpînit de ideea coborîrii cîntecului — a *liedului* aşadar — în viaţa zilnică. O demonstrează melodicitatea generoasă a pieselor din caiet, din care de cea mai largă difuzare s-a bucurat *Crizanteme* (1920). Intuind contururile simboliste şi sensibilitatea muzicală a versurilor lui Eftimiu, compozitorul le-a găsit o expresie de rafinament melancolic şi tonul romanţei tradiţionale, evident cu un simţ al nuanţelor de exprimare mai precis şi cu o scriitură armonică solidă. El este, astfel, iniţiatorul unui alt fel de cîntec cu sorţi de a fi receptat în mase, mai artistic, mai pur şi mai nou faţă de romanţa rarefiată ca formă şi conţinut muzical. Fără efortul de a fi personal, Drăgoi a creat un adevărat *cîntec* nou, de factură artistică, trecut demult în repertoriul interpreţilor de romanţe şi avînd rostul de a înnobila genul, cu mult superior în posibilităţi, majorităţii strivitoare a producţiei apărute sub această etichetă.

Ciclul celor *10 cîntece pe versuri de Heine*, deşi datează din acelaşi an ca şi *Crizanteme*, ilustrează fuziunea compozitorului cu spiritul cîntecelor populare. De la piesa *În Mai*, care este o horă ca ritmică, sau *Atît de drăgălaşă*, unde cadenţa finală evocă tipul doinei bănăţene, pînă la inflexiunile modale din întregul ciclu, *spiritul* cîntecelor nu descinde din sentimentalismul heinian, ci din folclorul nostru mult mai diferenţiat, în ciuda facturii „romantice" a acompaniamentului instrumental. Se pot găsi multe momente frumoase, de o expresie vocală rotundă şi sensibilă la vers, în ciclul acesta, cu accente sincere şi senine, cu uşoare chemări melancolice, dar mereu de o fermă aspiraţie spre lumină, ceea ce le recomandă singure repertoriului interpreţilor de lied.

Poate că intenţia lui Sabin V. Drăgoi a fost, compunînd cîntecele sale pentru voce şi pian, să-şi mlădieze expresia şi să-şi apropie temele lirice pentru creaţia sa de mai tîrziu. Ar putea să vină în sprijinul presupunerii noastre şi faptul că, ulterior, genul lipseşte din creaţia sa. Cîntecul *Alintare* a fost compus în 1933, iar ultimul, *Flori albe*, pare să aparţină aceleiaşi perioade, deşi nu-l socotim reprezentativ pentru arta lui Drăgoi.

În perspectivă istorico-estetică, reţinem din caietul recent de cîntece limbajul organic, cu o savoare românească, expresie a unei sensibilităţi proprii, cu infiltraţii din folclor şi chiar cu un caracter folcloric. Eleganţa scriiturii pianistice şi alimentarea darnică a vocii cu melodii, eliminarea amănuntelor din acompaniament şi delimitarea precisă a efortului vocal urmăresc realizarea unei expresii simple şi comunicabile, în care vibrează puternic emoţia trezită de poezie.

Cîntecele lui Sabin V. Drăgoi fac parte dintr-un capitol încă prea puţin răsfăţat al creaţiei muzicale româneşti şi ele se înscriu în drumul ascendent al liedului nostru, care nu constă doar din virtuozitatea tehnică a scriiturii, ci în primul rînd din bogăţia notaţiilor muzicale şi adîncimea conţinutului lor emoţional, după calea indicată de Drăgoi însuşi.

GEORGE SBÂRCEA

Amintiri despre Constantin Dimitrescu şi familia lui

Publicăm amintirile de faţă aparţinînd lui George Stratulat, poet şi magistrat, colecţionar, prieten al lui Alfonso Castaldi şi al lui Constantin Dimitrescu. Ele prezintă detalii de viaţă, impresii, observaţii în măsură să întregească imaginea noastră despre compozitorul Constantin Dimitrescu şi despre alţi muzicieni membri ai familiei.

Pe Constantin Dimitrescu, sau nenea Costică — cum i se zicea profesorului de la conservator şi compozitorului — l-am cunoscut de cum am deschis ochii, chiriaşi fiind în curtea caselor noastre părinteşti din strada Primăverii nr. 33, astăzi Mendeleev.

Viaţa lui se strecura liniştită, cronometrată între ceasurile de conservator, ceasurile de exerciţii la violoncel, ceasurile de compunere, jumătatea de oră de ras şi frizat părul buclat dat peste cap, la acelaşi bărbier, Filip, din strada Regală, astăzi 13 decembrie, lîngă băcănia Dragomir ; şi această jumătate de oră era şi ea premergătoare ceasurilor de spectacole la teatrul Naţional unde el era şeful orchestrei, care pe atunci delecta publicul, înainte de începerea spectacolului cît şi în antracte, cu muzică clasică.

Ani de zile l-am văzut în curtea caselor noastre ducîndu-şi această viaţă, l-am văzut compunînd zi de zi, controlîndu-şi la pian compoziţiile proaspăt aşternute pe hîrtia liniată anume pentru muzică, fluerîndu-le încetişor, iar la capătul lucrului chemînd-o pe „Madam Dimitrescu" să bea cîte o cafea.

Casa lui binecuvîntată cu trei copii, era o casă grea. Totuşi, grijile şi preocupările acestei case păreau că nu-l preocupă. Lăsa totul, sau numai menajul în sarcina harnicei lui tovarăşe de viaţă ? Nu ştiu. A fost un mister, nici unul neplîngîndu-se de greutăţile vieţii sau de greutatea sarcinei în atribuţiile familiare.

Cu suflet tînăr şi-au crescut copiii scoţînd din ei doi muzicanţi, pianişti : pe Maria Dimitrescu, botezată de noi Ţicu, absolventă a conservatorului din Bucureşti şi concertistă şi pe Mişu Dimitrescu, absolvent şi el al conservatorului din Bucureşti şi cu studiile desăvîrşite la înalta academie de muzică din Berlin de unde s-a înapoiat cu dipolmă de „desăvîrşit interpret al lui Beethoven". Sora lui i-a cedat pianul său de concert şi şi-a încetat complet orice activitate muzicală, de la întoarcerea lui.

Dar, a mai avut şi un al treilea fiu, pe Titi Dimitrescu care, luîndu-şi licenţa în drept, a rămas mai departe funcţionar, fiind unul din cei mai desăvîrşiţi în corectitudine, punctualitate.

Pe nenea Costică şi pe Madam Dimitrescu i-am urmărit pînă în ultimele lor zile. Nici o schimbare nu-i zdruncina din caracterul lor, nu le alterase nimic, cu toate că lovituri materiale şi morale primiseră, cu toate că traiul lor alăturat de anii care creşteau, devenea din ce în ce mai greu rezumîndu-se la o mică pensie.

Şedeau bătrînii, dumneaei cu gospodăria, iar nenea Costică cu violoncelul, şi compunea sau desăvîrşea compoziţiile sale, iar cînd înserarea se lăsa — ca şi în urmă cu zecile de ani — o chema pe Madam Dimitrescu la o cafeluţă.

Au trecut anii, s-a stins la 9 mai 1928, nenea Costică şi şi-a aflat odihna în cimitirul Sfînta Vineri, într-un loc de veci. S-a prăpădit în august 1935 Mişu Dimitrescu ajuns profesor la conservator, urmînd pe credincioasa sa soţie Tilly şi pe fiul lor Mircea mort în iulie 1934, luînd locurile modeste ca şi viaţa lor, ca şi viaţa părinţilor şi bunicilor, alături de nenea Costică, omul senin şi fără de revoltă în faţa răutăţii semenilor săi care au ştiut să-l lovească în meschina lor înţelegere a vieţii.

A murit şi Madam Dimitrescu la 1 octombrie în 1943, cu faţa netedă, fără o sbîrcitură în mijlocul resturilor ei de familie, Titi Ţicu şi Mişulică, purtînd însă paloarea anemierii ; a murit ca să fie aşezată alături de nenea Costică, idolul şi stăpînul vieţii ei, pe care îl îngrijise, îi crescuse copiii, se bucurase de succesele lui muzicale, tremurase în aşteptările întoarcerilor acasă de la teatru a lui nenea Costică, sau de la concerte, îi cususe cu mătase veritabilă şi îi rînduise cu sfînţenie opera lui muzicală şi n-o interesa nimic şi nimeni căci grijile şi treburile ei casnice îi erau de ajuns pentru ocuparea timpului ei zilnic. A murit cu sufletul împăcat că şi-a îndeplinit în viaţă toată misiunea ei de mulţumiri mărunte şi de suferinţi fără de cîrtire.

Opera lui nenea Costică, izvorîtă din zbuciumul frămîntărilor lui sufleteşti şi aşternută pe paginile hîrtiei muzicale timp de mai bine de 50 de ani, mi-a fost dăruită de Titi şi Ţicu Dimitrescu s-o alipesc colecţiilor mele şi, urmînd soarta acestor colecţii, să fie cîndva cunoscută — aşa cum nu fusese cunoscută în timpul vieţii maestrului Constantin Dimitrescu

Această operă a fost salvată de mine, adunată de sub dărîmături, unde fusese împrăştiată de explozia unei bombe anglo-americane la 4 aprilie 1944, în timp ce Ţicu Dimitrescu stîlcită de năpăstuirea unei uşi smulse cu pervaz cu tot în sala de intrare a locuinţei sale din strada Dr. Raţiu nr. 13, a fost dusă în nesimţire la spitalul C.F.R. Witting, unde a trebuit să stea cîteva săptămîni îngrijind-o eu în lipsa fratelui său Titi şi a nepotului Mişulică care fuseseră nevoiţi să urmeze în dispersare serviciile lor.

Prietenia familiei mele cu a lui Constantin Dimitrescu a fost foarte strînsă. Eu şi fraţii mei am fost cu copiii lor ca fraţii şi stadiul unei asemenea prietenii l-au meritat.

Aş fi fericit să pot trece viitorului acest patrimoniu încredinţat şi măcar, postum, să-şi poată cuceri laurii gloriei pentru care nenea Costică a fost sclavul resemnat al artei lui timp de o viaţă.

Sărmanul Mişu Dimitrescu. Primul meu prieten mai mare al copilăriei. Cu cîte neşterse amintiri mi-a înflorat această copilărie — ! Iar mai tîrziu, pînă la plecarea la Berlin şi după întoarcerea sa de acolo, cîtă caldă prietenie şi dragoste a ştiut să reverse prieteniei noastre ! cîte ceasuri mi-a întreţinut sufletul, cîntîndu-mi la pian pe toţi clasicii şi toate operele pe care azi le am în colecţie, cumpărate de mine atunci numai ca să mi le cînte şi să mi le explice el ! Cîte concerte n-am auzit gratuit, ocu-

pînd împreună locurile în lojile date lui nenea Costică, de la vîrsta de 6 la 21 de ani. Cîte ceasuri de muzică de cameră n-am ascultat în salonul modest al familiei lui nenea Costică din strada Cometa nr. 11, unde s-a mutat, plecînd din casa noastră, cu Mişu Dimitrescu la pian, cu Costică Nottara la vioară, cu Iancu Masalsky, strănepot al Dorei D'Istria, sau Gogu Georgescu la violoncel ! Închid ochii şi îmi pare că timpurile acelea au fost o poveste, că oamenii de care vorbesc sînt o închipuire a mea şi că nici cînd n-au fost aevea, privind avalanşele de evenimente de la 1916 încoace, care au schimbat şi oamenii şi caracterele.

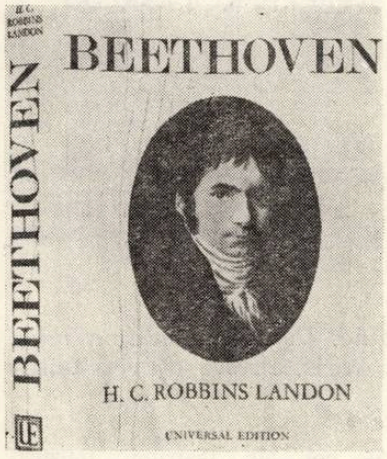
Îl aştepta să se reîntoarcă de la Berlin. S-a întors însurat. Avură doi copii, cărora le sînt naş. Dar aş fi vrut să fac ceva mai mult. Intrasem în publicistică ; aveam prieteni buni între ziarişti, puteam scrie şi eu, puteau scrie şi ei ; îmi trebuia să dea un concert. Era un virtuoz al pianului, cu un tuşeu şi o interpretare aşa cum îl auzisem pe Sauer sau pe Raul Pugno. L-a tot amînat, şi n-a mai dat nici unul. Voia să fie desăvîrşit. Studia zece, douăsprezece ore pe zi, ocupînd pianul.

Urmărea desăvîrşirea ? O avea : diploma lui vorbea îndeajuns. Pe baza ei a ocupat catedra de pian la conservatorul din Bucureşti. Cred că modestia îi redusese în ochii lui valoarea muncii sintetizată în diplomă, numai la slujba de profesor la conservator. Avea desigur o timiditate, sau frica unui trac inexplicabil.

După război am plecat în provincie ca magistrat. Ce destin va fi îndeplinit bietul Mişu, ca în viaţa lui să fie atît de tocat de dezastre, el, care n-a făcut altceva decît să muncească cu rîvnă pentru a deveni pianist.

GEORGE STRATULAT

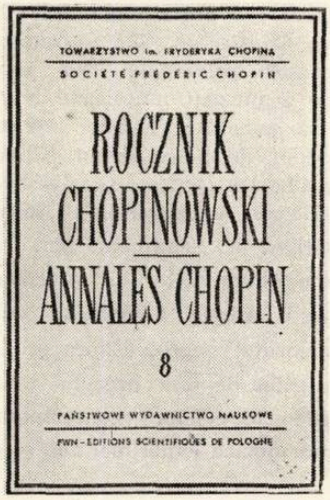
VITRINA PUBLICAŢIILOR STRĂINE



Landon, H. C. Robbins. *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössichen Bildern und Texten.* Zürich, Universal Edition, 1970, 400 p.

Pînă astăzi, volumul muzicologului american H. C. Robbins Landon rămîne cel mai impresionant omagiu şi totodată cel mai complet instrument de cercetare ştiinţifică publicat cu prilejul bicentenarului naşterii lu Beethoven. Nu mai puţin de 256 de imagini (dintre care 100 în culori) reprezentînd portrete în ulei, tablouri, miniaturi, facsimile de pe acte, scrisori, caiete de conversaţie, compoziţii în manuscris şi tipărituri, articole, afişe, programe de sală ş.a., în cea mai mare parte inedite, oferă un preţios material bio-bibliografic asupra vieţii şi operei autorului *„Eroicei"*. Planul volumului defineşte clar intenţiile lui H. C. Robbins Landon de a sluji o documentaţie vastă, inedită, adusă la zi, tuturor celor care doresc să cunoască nu numai pe Beethoven, ci întreaga epocă şi societate : *Prefaţă, Introducere într-o iconografie beethoveniană, Ilustraţii, Documente, Indice.* Partea principală o deţin ilustraţiile — cu ample legende explicative — şi documentele. Autorul a adunat materialele din R. F. Germania, Anglia, Franţa, Austria, Italia, Elveţia, Cehoslovacia şi SUA, investigaţia apărîndu-ne de-a dreptul impresionantă (de la cele mai anonime colecţii particulare pînă la marile muzee şi arhive). Calitatea exemplară a ilustraţiilor (multe imagini în culori fiind pentru prima oară încredinţate tiparului) îngăduie cercetări viitoare fără a se mai apela la originale. Alegerea celor mai concludente documente reprezintă actul de sinteză muzicologică al lui H. C. Robbins Landon pentru care trebuie să-i fim recunoscători (peste 200 de pagini). Texte în diferite limbi străine extrase din primele cronici muzicale asupra creaţiei şi vieţii lui Beethoven pînă la discursul funebru al lui Grillparzer se alătură cronologic pentru a ne înfăţişa dramatica existenţă a acestui „erou" al muzicii. Volumul *Beethoven* rămîne în acelaşi timp şi o rară carte bibliofilă ce se răsfoieşte cu interes de orice iubitor de frumos.

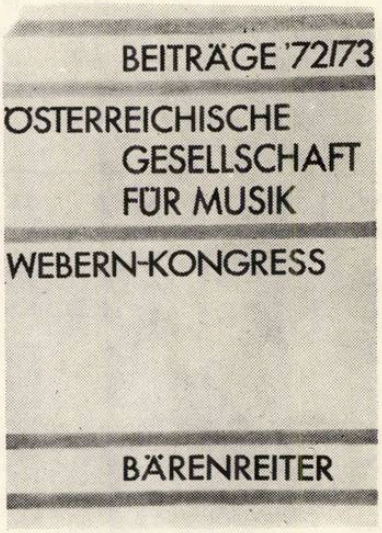
Rocznik Chopinowski — Annales Chopin. Vol. 8. Société Frédéric Chopin. Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969, 158 p.



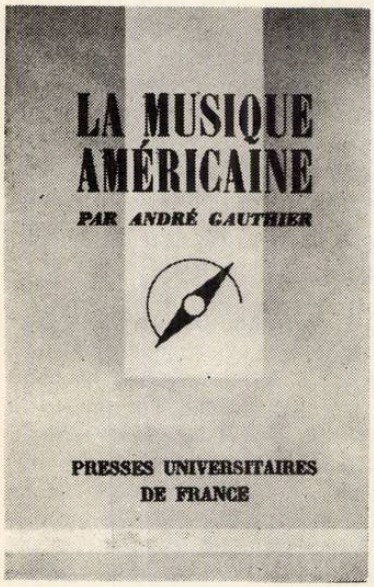
Ultimul volum al publicaţiei periodice a Societăţii *Fr. Chopin* din Varşovia însumează cinci studii aparţinînd muzicologilor polonezi. Pe lîngă obişnuitul referat de creştere a colecţiei (*Noi documente în colecţia muzeului Societăţii Chopin* de Hanna Wróblewska) restul materialelor se referă la probleme de analiza formei. Remarcabilă ne apare contribuţia ştiinţifică a Krystynei Wilkowska — Chominska asupra *Sonatei poloneze pentru pian în sec. XVIII,* arătîndu-se rădăcinile formei chopiniene în creaţia precursorilor (îndeosebi a sonatelor lui Krystian Wilhelm Podbielski). Se urmăresc cu migală expresia şi dinamica, ornamentica, expresia motivelor, elementele populare, forma de sonată etc. La preclasicii polonezi spre a se dovedi afinităţile lui

Chopin cu arta națională și universală în definitivarea sonatei. Un interes deosebit pentru muzicologia românească îl prezintă studiul *Moștenirea formei sonore a lui Chopin* de Dalila Teresa Turlo întrucît autoarea face ample referiri la muzicianul român Carol Miculi. „Forma sonoră este realizarea unei anumite idei artistice prin intermediul scriiturii pianistice" — scrie D. T. Turlo — accentuînd asupra obligației de „a studia diferențele între forma sonoră a compozitorului și a diverșilor interpreți". C. Miculi — îngrijitorul primei ediții critice a operei lui Chopin — este socotit partizanul „atitudinii conservatoare" (alături de J. Kleczynski și E. Ganche). Pentru interpreții contemporani ai muzicii lui Chopin studiul de față ni se pare *indispensabil*, de mare valoare documentară pentru înțelegerea *stilului* adevărat al clasicului polonez. Wojciech Nowik discută *Probleme ale reconstrucției Mazurcii în fa minor, op. 64, nr. 4*, de Fr. Chopin, iar Barbara Taraszkiewicz se ocupă de *Probleme de structură și pianistică a Studiilor de Chopin în versiunea lui Leopold Godowski*. Analele Chopin se impun tot mai mult ca o publicație prestigioasă a muzicologiei poloneze contemporane.

Webern — Kongress. Österreichische Gesellschaft für Musik, Beiträge 72/73. Kassel, Bärenreiter, 1973, 218 p.



Cu prilejul festivalului Webern (Viena, 13—17 martie 1972) a avut loc un congres internațional de muzicologie organizat de *Österrreichische Gesellschaft für Musik* și *International Webern Society* din SUA, referatele și discuțiile fiind cuprinse în volumul *Webern-Kongress*. După cuvîntul de deschidere rostit de Harald Goertz, se publică comunicările — grupate pe secțiunile *Biografie și stil, Analiza operei și interpretare, Webern și urmașii, Surse și ediții* — precum și dezbaterile. Interes deosebit prezintă cercetările despre structurile ritmice în piesele pentru orchestră (Carl Dahlhaus), noi aspecte analitice în piesa op. 11 (Erhard Karkoshka), continuitatea și articulația ritmică în muzica instrumentală (László Somfai), stilul „pointilist" webernian (Peter Stadlen) și tehnica serială în opera lui Webern (Walter Kolneder). Este un volum dens, cu reale contribuții științifice, indispensabil înțelegerii unui moment crucial din istoria muzicii contemporane : noua școală muzicală vieneză.



Gautier, André. *La musique américaine. Deuxième édition mise à jour.* Colection *Que sais-je ?*. Paris, Presse universitaires de France, 1972, 128 p.

Carte de popularizare, scrisă cursiv, vioi, fără analize tehnice, *La musique américaine* cuprinde următoarele capitole : *Introducere, Originile și începuturile muzicii americane, Muzica populară americană, Primele generații de compozitori, Muzicienii secolului și întîlnirea cu jazzul, De la neoclasicism pînă la avangardă, Arta lirică în SUA, Tendințele contemporane.* Este o lucrare de pură informare generală, necesară atît omului de cultură, cît și profesionistului. Căci André Gautier a știut să selecteze momentele principale din scurta istorie a muzicii americane și mai ales să puncteze figurile centrale ale școlii de peste ocean (Charles Ives, Charles Griffes, G. Gershwin, Roy Harris, A. Copland, G. Antheil, S. Barber, W. Schuman). Sînt interesante delimitările și precizările autorului asupra folclorului indian și folclorului negru, asupra școlilor și stilurilor de jazz, precum și sublinierile aspectelor contemporane privind muzica experimentală și genurile noi ale teatrului muzical *(musical)*. Noțiunea de „artă americană", solicitată de Hopkinson în 1788, este acceptată de André Gautier numai datorită „fondului popular ce i-a pus bazele" și a definit stilul propriu, dar autorul se îndoiește — credem noi că pe nedrept — asupra existenței unei școli muzicale autohtone contemporane. Gershwin și Copland au definit cu claritate un specific național în muzica americană spre a nu mai lăsa semne de îndoială. Totuși A. Gautier se menține în limitele obiectivității științifice, asigurînd astfel cititorului toate condițiile unei multilaterale informări a drumului parcurs de-a lungul celor 200 de ani de muzică americană.

EUCEN VICOS

SZABOLCSI BENCE

Am avut de cîteva ori prilejul de a mă fi întîlnit cu muzicologul Dr. Szabolcsi Bence. Moartea sa înseamnă o grea pierdere pentru cultura muzicală ungară. Szabolcsi Bence a contribuit prin creaţia sa la pregătirea de specialitate a unor întregi generaţii. Iată de ce consider deosebit de important pentru mine faptul că am putut să-l cunosc încă din anul 1950, la Bucureşti, cu prilejul „Săptămînii muzicii româneşti". În acele zile am ascultat cu mult interes expunerile sale despre aspectele vieţii muzicale din Ungaria, precum şi aprecierile sale deosebit de elogioase, exprimate concis, clar şi obiectiv cu privire la creaţiile muzicale româneşti prezentate.

Vorbind despre legătura folclorului cu muzica, Szabolcsi Bence îşi exprima părerea că prin noua orientare în creaţie, a muzicii româneşti, s-a pornit pe un făgaş bun. Cu acel prilej a vizitat şi Institutul de Etnografie şi Folclor din Bucureşti, unde a zăbovit îndelung, manifestînd un viu interes pentru toată viaţa muzicală din ţara noastră.

În 1961, Szabolcsi Bence a revenit în Bucureşti, la cel de al doilea Concurs şi Festival Internaţional „George Enescu", prilej de a reasculta muzica lui Enescu, precum şi celelalte creaţii româneşti, cuprinse în programul Festivalului.

— *Muzica lui Enescu* — mărturisea el — *mă pasionează. Îndrăgesc mult creaţiile sale şi pot afirma că ele ne oferă o veritabilă desfătare muzicală.*

Oedip de Enescu îl entuziasmase. L-am rugat să-şi expună în cîteva cuvinte impresiile despre această capodoperă a lui Enescu.

— *Am ascultat cu încîntare această operă, de la început pînă la capăt* — spunea Dr. Szabolcsi Bence. *Trebuie să spun că am fost profund impresionat. Consider că este o creaţie grandioasă, cu însuşiri dramatice şi muzicale ce se întîlnesc rar în muzica contemporană, şi care îl plasează într-o nouă lumină pe marele compozitor român. Deosebit de captivant este felul cum este abordată de Enescu tragedia clasică, precum şi modalitatea în care sînt accentuate motivele tragic umane, pentru ca în punctul culminant al operei să apară cu strălucire tot ce este grandios şi înălţător : imensitatea suferinţelor şi pasiunilor umane. Pentru mine spectacolul din Bucureşti rămîne de neuitat ; acest spectacol, prezentat la un înalt nivel artistic, a oglindit în acelaşi timp nivelul artei teatrale de operă din România.*

Nu mai e nevoie să subliniez că un asemenea triumf al artei enesciene bucură din inimă pe toţi discipolii muzicii lui Belá Bartók. Memorabile au rămas legăturile de sinceră prietenie între aceste personalităţi ale muzicii române şi ungare. Ce populară este arta lui Enescu şi ce ecou puternic are în sufletul poporului. Am savurat spectacolul de mare succes al ansamblului „Ciocîrlia", în cadrul căruia Rapsodia lui Enescu, de cea mai mare popularitate, a fost transpusă şi în interpretarea coregrafică.

Bartók avea o deosebită consideraţie pentru Enescu şi îi purta sentimente de profundă simpatie. L-am auzit pe Bartók făcînd afirmaţii în acest sens. În 1924, cînd Belá Bartók a susţinut un recital cu compoziţiile sale la Bucureşti, Enescu i-a executat în mod impecabil, la prima vedere, Sonata nr. 2, extrem de dificilă. Această execuţie de bravură l-a uimit pe Bartók, surprins nu numai de perfecta interpretare, ci mai ales de înţelegerea profundă a conţinutului muzicii sale, a esenţei acesteia. Nu o dată Bartók îşi reamintea mai tîrziu acest lucru.

În toamna anului 1964, l-am reîntîlnit pe Szabolcsi Bence la Budapesta, în timpul desfăşurării „Săptămînilor muzicale". Asista împreună cu Zoltan Kodály, la un concert dirijat de Pablo Casals, în sala Teatrului „Erkel". Apoi l-am văzut pentru ultima oară, cu ocazia unei călătorii la Budapesta, pentru a lua parte la Conferinţa internaţională Kodály. În sala de festivităţi a Academiei, Dr. Szabolcsi Bence a susţinut o expunere despre Kodály. Trebuie să spun că au fost momente impresionante.

Într-o scurtă convorbire, după conferinţă, i-am cerut cîteva lămuriri în legătură cu prietenia dintre Enescu şi Kodály, informîndu-l că într-una din conferinţele sale, ţinute în anul 1934 la Arad şi Timişoara, Kodály Zoltan făcuse aprecieri elogioase la adresa artistului român.

Pot să afirm că în nenumărate ocazii Kodály, în prezenţa mea, vorbea cu multă căldură şi recunoştinţă de Enescu. (Şi este ştiut că Kodály Zoltan nu-şi irosea laudele). După cîte ştiu, ei s-au cunoscut la Paris. Conferinţa despre care mi-aţi vorbit trebuie neapărat să fie dată publicităţii. Popularizarea înaltei stime, a profundei recunoştinţe şi a afecţiunii reciproce dintre marii noştri compozitori, este de mare însemnătate. Enescu este un muzician universal, el trebuie să fie neapărat cunoscut şi de păturile largi ale poporului. Relaţiile de prietenie dintre Enescu, Bartók, Kodály trebuie să servească drept pildă tuturor acelor care văd în înfrăţirea dintre popoare, calea spre un viitor frumos al omenirii.

LAJOS PINTER

Note muzicale franceze, italiene şi austriace

O călătorie de studii în cîteva ţări ale continentului a prilejuit autorului acestor note contactul cu personalităţi şi evenimente muzicale semnificative ale stagiunii de primăvară '73. Ele ilustrează în general, cu o rară intensitate, preocupările şi orientările vieţii muzicale din centre importante ale culturii artistice occidentale, succesele şi insuccesele unor instituţii cu vechi tradiţii sau ale unor vedete cu renume internaţional.

Am reţinut, din drumul făcut în lunile martie şi aprilie, momentul redeschiderii Operei Mari din Paris, celebra Salle Garnier, sub cerul înalt şi aerian al primăverii în Franţa. Aşteptată cu înfrigurare, dar cu o oarecare maliţie de către cronicari, redeschiderea aceasta marchează începutul activităţii noului administrator al primei scene lirice franceze, compozitorul şi dirijorul Rolf Liebermann. Artistul acesta helvet, crescut în disciplina rigidă a dodecafoniei, ale cărui opere — între care *Şcoala femeilor* după Molière 1955 — au cunoscut succese remarcabile, a făcut largi peregrinări, de la studiile urmate cu Hermann Scherchen şi Wladimir Vogel, ca dirijor al orchestrei Radiodifuziunii din Zürich şi ca director al Operei din Hamburg, în viaţa muzicală occidentală, înainte de a fi fost invitat la Paris.

I

Nu este un lucru obişnuit ca unui *étranger*, chiar dacă el aparţine confederaţiei vecine şi prietene, să i se încredinţeze în Franţa responsabilitatea conducerii uneia din principalele aşezăminte de artă ale ţării. Rolf Liebermann însă a cîştigat trofee, la Hamburg, aproape unice în peisajul teatrelor de operă din zilele noastre, ridicînd instituţia condusă de el în marele oraş hanseatic la nivelul celor mai bune scene mondiale şi — ceea ce nu constituie un merit mai mic — a modificat pe nesimţite felul de a reacţiona al publicului la spectacolul de operă, făcînd din sălile pline un fenomen obişnuit la Hamburg. Succesele sale se datorează unei politici de repertoriu adecvate interesului melomanilor şi nivelului interpretării lui.

Experienţa astfel dobîndită serveşte de astă dată Opera Mare din capitala Franţei, teatru a cărui „criză" se prelungise mai mulţi ani, pînă cînd a ajuns să se vorbească, în termeni prea puţin măgulitori pentru răspunzătorii destinelor artei muzicale franceze, despre o decădere evidentă a celebrului teatru Garnier şi de necesitatea „salvării" tradiţiilor sale glorioase. Rolf Liebermann a înţeles să confere inaugurării activităţii sale pariziene o strălucire particulară, transformînd spectacolul de deschidere, cu *Nunta lui Figaro*, într-un eveniment artistic şi, totodată, într-un moment monden, la care să participe *tout Paris*. Cu acest scop, nu numai spectacolul în sine a fost o reuşită deosebită a interpretării, regiei şi scenografiei, ci şi plasarea lui în sala Teatrului de curte Ludovic XV de la Versailles, cu prezenţa preşedintelui Republicii şi intonarea, înaintea reprezentaţiei, a Marsiliezei.

Sub conducerea muzicală a lui György Solti, în regia lui Giorgio Stehler şi avînd în rolurile principale interpreţi de prim rang, ca José van Dam */Figaro/*, Gundula Janowitz */Contesa/* şi Frederica van Stade */Cherubino/*, opera lui Mozart a cîştigat o nouă dimensiune, îndeosebi prin punerea în lumină a textului lui Beaumarchais, cu toate implicaţiile de caracter şi ţinută ale personajelor şi de colorit social ale epocii. Un ansamblu de o desăvîrşită omogenitate a fost animat de regia inteligentă şi dinamică, pentru care fiece gest, mimică, mişcare în scenă, evoluţie de grup şi, firească, detaliile de decor, costum şi recuzită au avut semnificaţia lor, spre a face dreptate, într-o modernă concepţie a punerii în scenă, atît compozitorului austriac, cît şi comediografului francez.

Terorizat de muza severă şi nesăţioasă a perfecţiunii, Rolf Liebermann n-a scăpat din vedere — în calitatea sa de supervizor al spectacolului de inaugurare — nimic din ceea ce putea să potenţeze la maximum colaborarea dintre scenă şi orchestră, dintre amîndouă şi publicul invitat să participe cu o nouă sensibilitate la spumoasa „nuntă" a faimosului erou uşuratic şi fermecător al lui Beaumarchais. A intervenit, astfel, în cursul repetiţiilor cu cîte o rectificare esenţială, spre a obţine imaginea artistică de mare sugestivitate a burghezului şiret, inteligent şi pasionat în mediul saloanelor aristocraţiei din secolul XVIII. Tradiţia lui Mozart *cîntat* a fost de astă dată în întregime abandonată, pentru a da loc unui adevărat teatru de muzică şi comedie, creîndu-se în acest fel nu numai personaje de operă, concertante, ci adevărate *dramatis personae*, în bun spirit reinhardtian, cu o vie expresivitate a muzicii şi cu vivacitatea teatrală a eroilor.

Dacă n-ar fi decît opiniile unanim favorabile ale cronicarilor francezi şi străini prezenţi la spectacol, scrise în diapazonul admiraţiei fără rezervă, şi tot am înţelege proporţiile victoriei repurtate de Rolf Liebermann cu spectacolul său de prezentare.

II

Dacă spectacolul cu *Orfeu şi Euridice* de Gluk, din sala Garnier de astă dată, care a însemnat de fapt deschiderea Operei Mari la sediul ei permanent, n-a fost întîmpinat cu aceleaşi sufragii unanime, lucrul acesta se datorează pe de o parte regiei, pe de altă parte scenografiei.

Opera compozitorului german s-a cîntat în versiunea ei pariziană, datînd din 1774, al cărei manuscris a fost socotit cîtva timp pierdut. El a constituit o surpriză pentru cunoscători, prezentînd faţă de originalul cîntat la Viena, în 1768, cîteva adăugiri esenţiale de arii şi o scenă de balet, în finalul scenei din Templul lui Amor, cu o durată de douăzeci de minute. Dirijorul Manuel Rosenthal a aflat rezonanţa directă, simplă şi afectuoasă, a acestei muzici de un dramatism puternic, de o mare frumuseţe melodică în elementele por-

treturale ale eroilor. Ei au fost interpretați de Nicolai Gedda /*Orfeu*/, * Jeanette Pilou /*Euridice*/ și Christiane Eda Pierre /*Amor*/, Ghislaine Thesmar și Michael Denard dansînd admirabil în coregrafia lui George Balanchine.

Din punctul de vedere al interpretării muzicale, spectacolul de la Grand Opéra a fost o izbîndă de acurateţe, precizie şi frumuseţe artistică. Regia i-a fost încredinţată octogenarului cineast René Clair, a cărui concepţie modernizatoare, la fel ca decorurile lui Bernard Daydé inspirate de picturile lui Gustave Moreau, marile oglinzi instalate între scenă şi sală, trezind în public senzaţia bizară a unei participări la scenele din Tartar, Cîmpiile elizee şi Templul lui Amor, au iscat rezerve şi critici serioase în publicul şi presa franceză. Citãm doar opinia lui Jean Cotte din *France-Soir*, care afirmă că *„regia n-a pus în scenă opera lui Gluck şi nici n-a căutat să respecte spiritul ei, ci a căutat să reînvie mitul lui Orfeu, unul din cele mai vechi mituri ale omenirii, ca şi cum muzica n-ar fi existat. Din păcate, Gluck şi Gustave Moreau, inspiratorul scenografului, nu sînt făcuţi să se întîlnească. N-am fi presupus ca René Clair să se înşele în aşa măsură asupra secolului şi să-l antreneze pe Bernard Daydé într-o aventură ce ni s-a părut de-a dreptul incredibilă, cu excepţia ultimului tablou .../ France-Soir*, 6 aprilie 1973/.

Sînt cuvinte aspre şi grele, poate chiar nedrepte, fiindcă „modernizarea" şi depăşirea stilistică de epocă, de care e acuzat René Clair, n-au dăunat întru nimic interpretării muzicale, după cum n-au contrafăcut nici spiritul partiturii lui Gluck, chiar dacă autorul libretului — Raniero da Calzabigi, el însuşi un mare reformator şi modernizator al operei timpului său — şi-a conceput personajele şi peripeţiile lor într-un cadru mai clasic şi mai puţin turmentat de tenebre. Este, firește, discutabilă viziunea *romantică* a lui René Clair şi a scenografului său, în nici un caz însă în măsură de a socoti premiera de la Grand Opéra un eşec.

---

* În versiunea manuscrisului parizian, rolul lui Orfeu este scris pentru voce de tenor.

III

Am mai asistat la una din ultimele repetiţii ale operei *I Vespri siciliani* de Verdi, la Teatro Regio din Torino, în regia Mariei Callas şi a lui Giuseppe di Stefano. Mistuit de incendiu în 1936, teatrul acesta, martor al atîtor evenimente istorice ale operei italiene — între care şi premiera absolută a lui *Manon Lescaut* şi *Boema* de Puccini — a fost redat publicului, reclădit nu chiar în vechea lui înfăţişare, dar nici prea departe de ea, abia în acest an. Inaugurarea lui a fost, astfel, prilej pentru torinezi şi oficialităţile italiene de a organiza un spectacol festiv, la care a participat şi preşedintele Republicii, cu colaborarea unor mari vedete, ca Maria Callas şi di Stefano /regia/, Serge Lifar /coregrafia/, pictorul sicilian Sassu /scenografia/, Vittorio Gui /pregătirea muzicală/.

Cu maestrul Gui, însă, s-a întîmplat ceva pe parcurs — probabil o gravă neînţelegere în privinţa concepţiei regizorale —, fiindcă, la spectacol, el a fost înlocuit prin dirijorul mai tînăr Fulvio Venizzi. Muzician înzestrat şi de pe acum stăpîn pe ansamblul liric, n-a putut salva nici el ceea ce pare să fie o consecinţă a punerii în scenă : unitatea operei lui Verdi, dezmembrată pe arii, recitative, ansambluri corale şi momente de balet. Interpreţii n-au fost, din păcate, aşa cum ne asigura la ultimele repetiţii, Maria Callas : *„sinteze emoţionale, cu valoare de generalitate umană, şi nu doar simple afirmări de virtuozitate vocală"*. Aproape toţi au distonat şi au fost sub nivelul atins în cursul pregătirii spectacolului, cu excepţia sopranei de coloratură Raina Kabaivanska, o artistă de resurse bogate, cu un timbru de mare noblețe dramatică şi o intensă trăire afectivă a rolului, interpreta Elenei de Austria.

Tracul şi tensiunea spectacolului festiv n-au fost de bun augur interpreţilor, dar obiecţiile serioase au vizat cu toate acestea regia Mariei Callas şi a lui Giuseppe di Stefano, supus de altfel în activitatea sa magiei personalităţii marei cîntăreţe. N-a fost obţinut acel *crescendo* dramatic elementar, datorită căruia textul, nu prea coerent şi fără o motivare psihologică serioasă a deznodămîntului sîngeros, al lui Eugéne Scribe şi Charles Duveyrer, să poată dobîndi cel puţin verosimilitate scenică. Dacă nu era momentul de balet, cu adevărat strălucit, al „anotimpurilor", în care am aplaudat o balerină cu cele mai rare înzestrări de graţie, intuiţie şi tehnică, Natalia Makarov, şi coregrafia plină de neprevăzut şi fantezie a lui Serge Lifar — acest septuagenar de o continuă efervescenţă a imaginaţiei şi un ochi sigur pentru *stil* —, scenografia lui Sassu, cu viziunea ei „fotografică" şi cu culorile-i violente de verde, portocaliu, roşu şi ultramarin, ar fi fost şi mai dificil de suportat.

Cu toate acestea, *I Vespri siciliani* a însemnat un moment festiv, de mari combustiuni emoţionale, din cauza redării Teatrului Regio unui public sincer ataşat de operă.

VI

Oraş austriac de provincie, cu un ritm al vieţii *au ralenti*, Salzburgul rămîne totuşi unul din centrele muzicale ale lumii. Farmecul perspectivei alpine se armonizează cu arhitectura barocă, cu frontoanele clădirilor din centru, cu palatul şi fîntîna Rezidenţei, apele verzi ale Salzachului şi străzile strîmte, ale căror case tăcute te fac să visezi la ceea ce ar fi putut să fi fost în cursul altor secole între zidurile lor. Pe caldarîmul străzii Cerealelor — *Getreidegasse*, unde se află casa de naştere a lui Mozart — piciorul calcă mai uşor şi inima bate mai tare. Eşti cuprins de emoţie şi în frumoasa sală Festspielhaus unde, cu prilejul festivalului de primăvară, iniţiat, organizat şi condus de Herbert von Karajan, am asistat la o reprezentaţie cu *Tristan şi Isolda* de Wagner.

Ziarele publicau cu litere groase reîntoarcerea iernii în vestul Europei, dar la Salzburg, sub munţi, era primăvară. Graţia pomilor înfloriţi întinerise oraşul festivalurilor, transformîndu-l într-o grădină fermecată.

Cu prilejul împlinirii a şaizeci şi cinci de ani, chiar în ajunul festivalului de primăvară, Karajan a fost sărbătorit în cercul intim al colaboratorilor săi din acest an. Artistul, care nu demult încă mai

conducea concomitent Opera de Stat din Viena, filarmonicile din Berlin și Viena, apărea la pupitrul Scalei din Milano, făcea turnee cu ansamblul său simfonic berlinez și petrecea săptămîni lungi în studiourile caselor de discuri, își împarte azi timpul și energia doar între Berlinul occidental și Salzburg. Festspielhausul a fost construit în întregime după intențiile sale, lucru care numai lui Wagner i-a mai izbutit, la Bayreuth, și în cu totul alte condiții. De asta se simte în marea sală, cu acustica excelentă, la largul său, îngăduindu-și fantezia unei puneri în scenă dominată de penumbra ce devine de-a dreptul penibilă, fiindcă nu se vede nimic din staluri, nici cel puțin figurile cîntăreților. Parcă totul s-ar petrece în întunericul unor sumbre porticuri medievale, sub care cîntăreții bîjbîie, eroii principali se întîlnesc fără ca publicul să-i poată urmări, Marke, Melot și Kurvenal cîntă parcă într-o pivniță întunecoasă. Scena nu mai există, așadar, decît ca spațiu de reverberare a vocilor, nicidecum spre a servi drama imaginată de Wagner, care a conceput opera sa și cu intenția de a da o nouă orientare dramei muzicale cîntate și jucate într-un stil de teatru autonom.

Mulți n-au înțeles și n-au apreciat punerea în scenă a celebrului dirijor și regizor de operă, după cum n-au fost de acord nici cu interpreții. John Vickers, în pofida rutinei sale bogate și a unei bune emisiuni vocale, a fost departe de ceea ce partitura și tradiția însăși pretinde de la rolul lui Tristan, și nici Helga Dernesch, o voce frumoasă și clară, dar pentru cu totul alt repertoriu, n-a acoperit ambitusul și nici n-a corespuns accentelor dramatice ale partidei Isoldei. În rolul lui Kurvenal, baritonul Jef Vermeersch a fost acoperit în întregime de orchestră, așa că numai Karl Ridderbusch *(Marke)*, Bernd Weikl *(Melot)*, Gerhard Unger *(Păstorul)* și Peter Schreier *(Tînărul corăbier)* au fost excelenți, dar acestea sînt roluri secundare și spectacolul n-a putut fi salvat prin contribuția lor. Karajan și-a concentrat întreaga atenție asupra orchestrei, care a cîntat cu un mare elan și cu desăvîrșita înțelegere a muzicii lui Wagner, fără să audă însă ceea ce se cînta pe scenă, așa cum nici publicul n-a auzit prea mult.

V

La Viena, pe scena Operei de Stat, ansamblul Teatrului Mare din Moscova a deschis seria spectacolelor sale coregrafice cu o seară de gală, în al cărei program au figurat actul II din *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Poloneză* și *Krakoviak* de Glinka, *Corsarul*, un pas-de-deux interpretat de Marina Kondratieva și Vladimir Tihinov, *Dansuri țigănești* din *Don Quijote* de Minkus, *Lebăda* de C. Saint-Saens (dansată de Maia Plisețkaia) și, în încheiere, o suită *Carmen*. A fost un spectacol de înaltă ținută, demn de tradițiile și nivelul actual al artei baletului în U.R.S.S., gustat de publicul vienez și lăudat de presa de specialitate.

Turneul Operei din Stuttgart, cu opera *Diavolul din Loudon* de Krzysztof Penderecki, a produs senzație pe scena Operei vieneze, așa cum recunoaște și criticul muzical Franz Endler în *Die Presse*. O dramă a pasiunilor omenești, în atmosfera încărcată de misticism și opreliști religioase a secolului XVIII, cu muzică bine organizată, expresivă, în unele momente de-a dreptul copleșitoare, care a înregistrat pînă acum o serie de succese pe scenele vest-germane. Sub bagheta lui János Kulka și în regia lui Günther Rennert, opera a găsit interpreți buni în Colette Lorand *(Sora Jeanne)* și Carlos Alexander *(Părintele Grandier)*, convingînd prin unitatea și forța dramatică a tălmăcirii.

Din aceste izbînzi și eșecuri se constituie, parțial, mozaicul stagiunii lirice din primăvara 73 în cîteva mari centre artistice ale Europei occidentale.

GEORGE SBÂRCEA

Succesul formațiilor Radioteleviziunii în Bulgaria

Multă, foarte multă abnegație pusă în slujba prestigiului artei interpretative românești, seriozitate, disciplină artistică deosebită, o superioară concentrare a atenției profesionale capabile să lupte și să înfrîngă oboseala — sînt principalele concluzii la care ajunge, oricare dintre acei ce au însoțit orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române în turneele sale peste hotare. De aici, succesul, entuziastele aplauze ale publicului, de aici elogiile presei, ori admirația exprimată de personalități de notorietate internațională prin cuvinte memorate cu ajutorul benzii de magnetofon. Ca martor ocular, cele mai vii, cele mai nepieritoare impresii rămîn însă legate de vibrația sălii de concert, de emoționantul ropot al publicului, solicitînd unul, două, trei patru... suplimente peste programul anunțat. Așa s-a întîmplat la Praga ori Budapesta, în Republica Federală Germania ori în Italia, așa s-a întîmplat și în recentul turneu întreprins în R. P. Bulgaria.

Am plecat în 31 martie — ne-am întors în 8 aprilie, iar de-a lungul acestei săptămîni sub bagheta dirijorilor Iosif Conta și Emanuel Elenescu, colectivul simfonic al Radioteleviziunii a susținut la Sofia, Vratza și Russe, în numai 8 zile de turneu 5 concerte pe baza a 4 programe diferite (concerte de varietate și dificultate stilistică). Acestor prezențe pe scena bulgară li se adaugă și concertul omagial oferit în dimineața de 8 aprilie de soliștii și orchestra de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la înființarea Filarmonicii din Russe. Un program profesional așadar, extrem de încărcat ce a permis ansamblului nostru să dovedească (și nu pentru prima oară) superiorul său grad de rezistență artistică ce îl caracterizează. Dar în ciuda efortului solicitat, fiecare concert a fost o demonstrație de capacitate profesională, de conștiință artistică.

Consecința — un mare, un foarte mare succes concretizat prin aplauzele furtunoase ale publicului, prin elogiile pline de căldură exprimate de reprezentanți ai vieții muzicale bulgare, prin mulțimea coșurilor cu flori ce au răsplătit seară de seară, ținuta artiștilor noștri. Cu atît mai semnificativ apare însă acest succes, cu cît el se definea în contextul unei vieți muzicale ce găzduia concomitent

și alte evoluții oaspete de notorietate din R. D. Germană, R. P. Ungară și U.R.S.S.

La Sofia, la 1 aprilie sub bagheta dirijorului Iosif Conta are loc primul simfonic al turneului. Rezonanța lui ? Poate cel mai concludent o autentifică... (printre multe altele) rîndurile scrise în *Otecestven Front* de reputata muziciană R. Batalova (artistă emerită) :

„Prin programul bine ales orchestra a demonstrat calitățile sale profesionale, precum și cultivarea în ultimii ani a unei linii de interpretare temperamentală și emoțională. Un merit indiscutabil pentru aceasta îl are Iosif Conta, primit întotdeauna cu entuziasm de publicul bulgar. Am vrea să adăugăm, că alături de cunoscuta expresivitate și temperamentul artistic, trăsături specifice ale dirijorului Conta, s-a adăugat o maturitate în interpretarea lucrărilor, venită evident pe drumul unei evoluții personale a unui dirijor talentat. De aceea, conceptul său interpretativ a asigurat lucrărilor din program nu numai afectivitate, ci și descoperirea bazei adevărate, raționale, a tot ceea ce le face general umane, așa cum e cazul *Simfoniei a IX-a* a lui Sostakovici. Conta mai are o calitate de preț, el nu „dirijează" pur și simplu, ci transportă pe colegii săi din orchestră, le sugestionează drumul adevărat către o manifestare de ansamblu.

O impresie plăcută a lăsat de asemenea valoarea individuală a partidelor. În timp ce în *Ucenicul vrăjitor* cu cromatica și intensitatea sa muzicală se remarcă streichul în *Simfonia a IX-a* a lui Sostakovici s-a impus virtuozitatea, ușurința tehnică a instrumentelor de lemn și alamă. Nu putem să nu consemnăm în continuare interpretarea strălucită a *Rapsodiei I-a* de Enescu, care a răsunat impresionant de viu, de energic. Unul din cei mai cunoscuți violoniști români, Ion Voicu, a fost solist în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Bruch. El a demonstrat din nou un ton expresiv și frumos, marea rutină pe podiumul de concert și o bogată erudiție de violonist virtuoz".

După acest debut, realmente triumfal, la Wratza, Emanuel Elenescu dirijează cel de al doilea concert al turneului oferind în program *Preludiu și dans* din opera *Momcil* de Pipkov, *Concertul pentru vioară* de Bruch (solist Ion Voicu) și *Simfonia I-a* de George Enescu. În aceeași formulă concertul se repetă în seara de 4 aprilie la Russe, ultimul popas al turneului. De data aceasta prezența colectivului nostru se înscrie în agenda tradiționalului festival de la Russe „Zilele muzicale din Martie" ediția a 13-a.

Un teatru de operă, o filarmonică, o orchestră simfonică de tineret, ansamblurile corale de prestigiu internațional *Dunosski Zvusti* și *Rodina*, stabilesc climatul muzical și locul muzicii în viața orașului bulgar (de numai 150—155 mii de locuitori) din vecinătatea Giurgiului, climat autentificat odată în plus și prin organizarea numitului festival. Cu o desfășurare gîndită de-a lungul a două săptămîni (24 martie — 7 aprilie) actuala ediție a înscris pe lista participanților colective reprezentative din Sofia și Russe, alături de cîteva ansambluri oaspete de prestigiu precum Orchestra simfonică a Radioteleviziunii din Berlin, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii din Budapesta, Orchestra de cameră Barșai din Moscova. Și pe fondul acestui context muzical de înalt nivel artistic, de superioară exigență profesională, un public umplînd pînă la refuz sălile de concert, aplaudă tumultos cele 3 evoluții de la Russe ale artiștilor noștri. Pentru interpretarea *Recviemului de război* de Britten și a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, își dau concursul invitați români pe afișul festivalului din Russe : soprana Emilia Petrescu și corul Radioteleviziunii Române (dirijori Aurel Grigoraș și Nicolae Vicleanu).

Ecoul acestor ultime zile de turneu ? Îl autentifică din nou entuziasmul ascultătorilor, elogiile presei, discuțiile purtate cu Pipkov, sau cu mulți alți muzicieni bulgari și oaspeți. „Un asemenea dirijor nu se formează, se naște" — afirma despre Iosif Conta cunoscutul compozitor sovietic T. Hrenicov, invitat de onoare al Festivalului de la Russe. La rîndul ei, criticul Hippriana Drumeva sublinia printre altele în publicația : *Narodna-cultura :*

„De o interpretare perfectă, artistică în sensul cel mai larg al cuvîntului, s-a bucurat *Simfonia a IX-a* de Sostakovici. Acolo, ca și în *Rapsodia Română nr. 1* de Enescu sau în *Dansurile ungare* ale lui Brahms și *Badineria* de Corelli (interpretate ca bis) orchestra a fost o revelație — orchestră de virtuozi, temperamentali și disciplinați care cîntă liber și frumos. Această calitate înalt artistică se datorează fără îndoială, în mare măsură, dirijorului Iosif Conta și nu se poate decît să urezi orchestrei ca acest nivel să devină permanent pentru întregul ei repertoriu".

THEODORA ALBESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Hommage

„Quisquis in sese ipsum descendit, intelligit"... se disait **Boetius, méditant sur la musique et ses sens. Vérité confirmée le long du temps par des générations d'artistes et d'amateurs d'art, l'affirmation de Boetius s'applique pleinement à l'homme et au musicien Ion DUMITRESCO qui, à ses 60 ans, grade entières sa jeunesse d'âme et sa puissance créatrice. Compositeur original et inspiré, professeur de large horizon, militant infatigable et plein d'autorité pour le progrès de l'art mu-**

sical dans notre pays, connaisseur averti du beau non seulement dans le domaine des sons, mais aussi dans ceux de la couleur, de la forme et de la parole, tels sont les principaux traits de cet esprit éclairé sur tout ce que l'être humain s'est créé de plus vrai et de plus noble.

J'ai connu et admiré le compositeur par l'intermédiaire de quelques noms d'élite de notre monde musical — Georges Georgesco, Alfred Alessandresco, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri — qui, aux pupitres de la Philharmonie et de l'Orchestre Radio, ont „créé" ses ouvrages, à un moment où notre musique franchissait le gué qui, tout-à-la-fois, séparait et reliait la période moderne de notre monde contemporain ; le nom de Ion Dumitresco venait se ranger à côté de certains autres dont l'apport a été décisif dans la cristallisation de la musique roumaine actuelle — Paul Constantinesco, Zeno Vancea, Gheorghe Dumitresco, Sigismund Toduță, Ludovic Feldman, Tudor Ciortea — lesquels ont mené plus loin la grande tradition d'un Enesco, Jora, Brăiloiu, Breazul, Chiresco, Drăgoi, Andrico, Cuclin ou Negrea.

L'oeuvre de Ion Dumitresco, expression d'une sensibilité artistique avec de profondes résonances dans la spiritualité roumaine, est née de la transfiguration du chant ancestral, coulé dans les moules traditionnels de l'art symphonique et de chambre. Ses oeuvres se sont affirmées par les attributs permanents — classiques — de la musique, rehaussés par un coloris personnel et national où dominent le lyrisme robuste, sténique, le pathétique intériorisé et sobre, l'humour communicatif — parfois mordant. Le Prélude Symphonique, la 3-e Suite, la Simfonietta, la Symphonie, le Quatuor à cordes, ou enfin sa musique de film et de scène, ses Choeurs, transmettent un message de clarté et d'optimisme, dont les images d'un relief fignolé, le riche coloris et le dynamisme inventif de la construction pénètrent l'auditoire et constituent une garantie de pérennité pour un art original et vivant. Bravant les modes, cet art suggère l'idée de ces rocs durs, polis artistiquement par la nature et semés sur les versants des collines d'Oteșani, qui, inébranlables, affrontent les eaux torrentueuses.

Le professeur Ion Dumitresco, je l'ai connu et apprécié au cours de ces années où prenait naissance l'école musicale actuelle, puisant sa sève au filon d'or des traditions pédagogiques musicales roumaines — dont Kiriac et Chiresco ont été les premiers maîtres —, ainsi qu'à l'enthousiasme héroïque des temps nouveaux. Des générations entières de compositeurs, musicologues, interprètes, pédagogues — eux-mêmes gravissant à présent la pente de la maturité — sortirent des rangs de cette école. En prêtant un sens unique, omniscient, celui d'„école musicale roumaine" à l'activité créatrice et d'enseignement, aux élaborations théoriques et à tout ce qu'en bon militant, Ion Dumitresco appelle „la bataille de la musique", c'est-à-dire l'action sur le plan de la vie musicale, le professeur nous a peut-être livré le meilleur de son coeur et de son intelligence, de son savoir empreint des Lumières, nous enseignant Glareanus et Wagner, Anton Pann et Mihail Jora, Ion Vasilesco et Theodor Rogalski, la musique psaltique et l'harmonie modale, la musique du Bucarest de tout temps mais aussi celle de nos jours, nous enseignant enfin, au même titre, Luchian et Tonitza, les trésors du Louvre et les fresques de Voronetz, les origines de la nation roumaine et tant d'autres encore... Le militant, le penseur, le créateur de musique, l'homme — pour tout dire — qui se dépense avec prestige et don de lui-même à la tête de la corporation des musiciens roumains — compositeurs et musicologues —, aussi bien qu'à la tête et aux côtés d'autres dirigeants d'institutions musicales, je l'ai connu et suivi depuis deux décennies, tout comme d'ailleurs l'ont connu et suivi les collègues plus âgés ou plus jeunes, tous ces musiciens qui unissent leurs forces et leur talent dans l'effort commun.

Je viens de citer „les musiciens qui l'ont suivi". En effet, Ion Dumitresco n'a jamais cessé d'être l'adepte (en même temps que le promoteur) rigoureux et véhément des idées larges et généreuses, mais précises et nobles, aussi sévère pour lui-même que pour tous les membres

de sa corporation. Son esthétique ? Il la définissait l'autre jour lui-même, de la manière dont il le fait souvent, avec une teinte d'humour profondément dramatique : „Mon vieux Fredy — s-adressait-il sur un ton de réprimande bonhomme, comme pour soi-même, à l'un de ses regrettés amis, un de ceux avec lesquels il a fait croître l'Union des Compositeurs et la musique roumaine —, la postérité nous sera reconnaissante pour tout ce que nous aurons écrit, mais surtout pour tout ce que nous n'aurons pas écrit" !

N'oublions jamais cette vérité : il s'y trouve une profession de foi, une conviction inébranlable dans le primat de la qualité sur la quantité, principe qui a trouvé son application adéquate dans son attitude créatrice et militante, dans son credo pour ce qui est en mesure de constituer la primauté de l'originalité nationale et personnelle de l'art à l'égard des contiguités qui représentent l'art de tout temps et de partout. Certes, la voie demeure ascendante et ouverte à tous ceux qui cherchent en musique, puisqu'aussi bien la recherche de toujours nouveaux styles, de toujours nouvelles techniques ou modalités d'expression, n'a-t-elle jamais connu de barrières, mais pour l'âme du musicien qui compose, pour l'âme de l'artiste intimement lié aux couches du peuple dont il est né, la beauté sereine, tellurienne, telle que l'a conçue l'art roumain de tous les temps, l'„intelligible" — tel que l'a défini Boetius —, cette limpidité spécifiquement latine que, souvent, Ion Dumitresco invoque, tiennent du Vrai artistique, alors que les paradoxes de la pensée et du langage musical, l'apollinique ou le dionysiaque, ou tout au contraire l'abstraction uniformisante, ne sont, tous, que des produits de l'esprit étrangers à l'essence de l'art.

Je revois Ion Dumitresco recueillant dans un livre de chevet, publié dès 1945, les réflexions et les réalisations de nos grands maitres de la musique du passé, qui suivaient la voie d'un art proche de l'âme du peuple ; je le vois ensuite, à un moment crucial où étaient jetées de nouvelles bases pour notre culture et notre art, plaider de tout son savoir courageux en faveur de l'estime que nous devons aux valeurs permanentes de la musique nationale ; je le vois, enfin, aujourd'hui, veillant infatigable à l'affirmation sur un vaste front de la musique et des musiciens roumains. Sa présence active aux sessions de la Grande Assemblée Nationale, dans le Présidium du Front de l'Unité Socialiste, le Comité de direction du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, le Comité National de la Radiotélévision, les différents organismes du Ministère de l'Education et de l'Enseignement, à la tête de la Chaire de composition, harmonie et contrepoint du Conservatoire „Ciprian Porumbesco" de Bucarest, à la Comission Nationale de l'UNESCO, dans le Comité de direction de l'Association „România", à la tête du Comité d'organisation du Festival International „Georges Enesco", du Concours National de Mamaia, du Concours „Patrium Carmen", du Concours de chansons militaires, des Réunions de chant choral „Înfrățirea" de Topoloveni et „Filarmonia" de Galatzi, du Festival, „Pontica" de Constantza, sa présence active — disions-nous — et multiple dans les manifestations de la vie musicale en même temps que sur tant de plans de la vie sociale, témoigne avec éloquence de l'étroit rapport qui s'établit de nos jours entre le chemin d'un musicien, le chemin de la gent des musiciens et l'ensemble complexe des problèmes sociaux et politiques du pays.

Tel est le portrait de Ion Dumitresco, cet homme que j'ai senti vibrer pendant les années d'ascension de notre musique et de l'Union des Compositeurs et des Musicologues Roumains, au centre des générations actuelles de musiciens, pour aboutir à une prise de conscience des valeurs intrinsèques de la musique roumaine.

C'est pourquoi l'anniversaire de soixante années de vie et presque tout autant d'activité musicale appelle l'hommage et l'hommage fait monter du coeur un chaleureux souhait pour de nombreuses années prospères, semées de toujours fécondes réalisations.

dr. VASILE TOMESCO

Le choeur de chambre „Madrigal" à 10 ans

La musique chorale roumaine a derrière elle une longue et précieuse tradition. On peut affirmer à juste titre que la naissance dans notre pays, au milieu du siècle dernier, d'une école musicale nationale a été due en premier lieu à l'existence d'un large mouvement choral, d'un grand nombre d'ensembles d'amateurs et de sociétés de musique et de chants paysans, qui ont contribué à la formation d'un art aux profondes résonances folkloriques. Aussi bien n'est-ce pas par hasard qu'une bonne partie des meilleurs musiciens roumains du XIX-e siècle — Gavriil Musicesco, Alexandru Flechtenmacher, Isidor Vorobchievici, Gheorghe Dima, Ciprian Porumbesco, Iacob Mureşianu, George Stephănescu, Ion Vidu, D. G. Kiriac — se sont d'abord affirmés dans le domaine de la musique vocale-chorale. Au seuil de notre époque, quelques représentatifs ensembles *(Carmen, Cîntarea României, România,* etc.), reprirent les traditions interprétatives des ensembles d'amateurs d'autrefois, portant à un nouvel échelon l'art du chant roumain, et de plus, le faisant connaître à l'étranger.

Après la seconde guerre mondiale, dans le contexte de ce mouvement d'affirmation majeure de la création contemporaine, ont été jetées les bases d'ensembles choraux académiques *(Choeur de la Radiodiffusion Roumaine, Choeur de la Philharmonie Georges Enesco)* ainsi que des grands ensembles vocaux — symphoniques professionnels. Tel était le climat artistique lorsqu'en 1936, prit naissance le choeur de chambre *Madrigal* du Conservatoire de Bucarest, fondé et dirigé par Marin Constantin.

Dès ses premiers pas, l'ensemble — composé d'étudiants et de diplômés du Conservatoire — se proposa d'acquérir une personnalité bien distincte, tant sous le rapport du répertoire que surtout, sous celui du style et de l'interprétation. Se consacrant d'abord à la musique de la Renaissance, le choeur *Madrigal* a, chaque année, élargi la sphère de son répertoire, abordant tour à tour la vieille musique byzantine roumaine (XIII-e — XVIII-e siècles), la musique chorale autochtone classique (XIX-e siècle) et contemporaine (XX-e siècle). Ce faisant, le Madrigal s'est affirmé être un ensemble *unique en son genre* en Roumanie comme à l'étranger, partout apprécié pour l'extraordinaire diversité de son répertoire, de son style.

Cependant, ce qu'un grand nombre d'auditeurs, musiciens, artistes ou critiques n'ont pas hésité à qualifier de „miracle", demeure sans nul doute la *personnalité* exceptionnelle de cet instrument vocal. Le timbre particulier obtenu par une émission „non vibrato", la précision de l'attaque, la musicalité et l'expressivité du phrasé musical, l'homogénéité vocale, la pureté cristaline de l'intonation, la richesse de nuances et de couleurs, la suavité de pastel du „ton général de l'interprétation" — telles sont quelques-unes des vertus qui lui sont unanimement reconnues.

Composé de jeunes chanteurs possédant une technique vocale exceptionnelle, le choeur Madrigal, ne saurait être confondu avec un simple ensemble „d'école". Au contraire, on peut à juste titre affirmer qu'il a même donné naissance à une école authentiquement nouvelle dans le mouvement choral roumain de notre époque. D'une part, en effet, il s'avère doté d'une capacité de transmission des sentiments rarement atteinte à l'aide de la seule voix humaine ; d'autre part, il incite les compositeurs à modifier structuralement leurs moyens d'expression artistique en recourant à une écriture moderne sortant des sentiers battus, aux techniques les plus audacieuses du XX-e siècle (musique sérielle, héthérophonique, aléatoire, etc.). Et si nous ajoutons que toute l'activité du choeur s'exerce dans le cadre du Conservatoire, que c'est parmi ses étudiants qu'il puise ses recrues, que la majorité des compositeurs et cet institut d'enseignement supérieur lui-même, collaborent étroitement avec lui, nous aurons, croyons-nous, donné une idée précise du rôle de „laboratoire" de la musique roumaine qu'implique de plus en plus l'activité artistique permanente du „Madrigal". Rien d'étonnant, donc, si, ces derniers temps, des compositeurs lui dédient quelques unes de leurs oeuvres les plus récentes.

Nonobstant sa jeunesse, le palmarès international du choeur du Conservatoire est impressionnant : entre 3 et 10 tournées par an, avec des participations aux confrontations internationales les plus prestigieuses. Si nous voulions dresser une carte des pays où le seul nom de l'ensemble roumain suffit à susciter des appréciations enthousiastes, il nous faudrait y faire figurer aussi bien les Etats-Unis que la Grande Bretagne, la France, la Belgique, les Pays-Bas, la R. F. d'Allemagne, l'Autriche, l'Italie, la Yougoslavie, la Hongrie, la R. D. Allemande, la Pologne, l'URSS, la Bulgarie, etc. etc.

C'est en 1964 que la participation, pour la première fois, au *Festival musical international „Georges Enesco"* de Bucarest a ouvert au choeur *Madrigal* les portes du succès dans les confrontations artistiques européennes les plus célèbres. Feuilletant les programmes des festivals *Musica Antiqua Europae Orientalis, Printemps à Prague, Sagra Musicale, Umbra, Mai de Bordeaux,* des Festivals musicaux internationaux d'Ohrid, Barcelone, Doubrovnik et Nish, des *Journées Musicales* de Budapest, des Wiener Festwochen, du Festival G. Fr. Händel de Halle, de la *Biennale de musique contemporaine* de Zagreb, du Holland Festival, puis du gala international de l'UNICEF, à Paris et ainsi de suite, nous y trouverons cha-

que fois le nom de l'ensemble choral du Conservatoire de Bucarest.

Ont également contribué à la renommée du Choeur *Madrigal* les nombreux disques édités par la firme roumaine „Electrecord", disques dont le répertoire s'étend depuis le chant byzantin et de la Renaissance aux grands ouvrages roumains contemporains, depuis nos *colinde* et nos cantiques populaires jusqu'à des arrangements modernes de musique folklorique, depuis les pièces pour enfants jusqu'aux chants de masse.

Les films de télévision et cinématographiques tournés en Roumanie ou à l'étranger ont mis en valeur la remarquable présence scénique du „Madrigal". Adoptant une disposition aérée, stéréophonique, par groupes de voix, la chorale remplit toute la salle de concerts, chaque spectateur, à quelques place qu'il se trouve, entendant dans ses moindres détails la pièce executée sur la scène. Et si l'on sait qu'à chaque reprise du programme les membres du choeur se présentent dans une autre tenue (de style élisabethain, roumain ou classique), on comprendra que l'ensemble mérite non seulement d'être écouté, mais aussi d'être *vu !* Il se compose de chanteurs possédant une formation musicale très diverse : solistes d'Opéra, d'opérette et de concert, lauréats des concours nationaux et internationaux. Presque tous sont des musiciens professionnels ayant fait des études supérieures, capables d'aborder plus d'une fois des partitions (tels les *Aphorismes d'après Héraclide)* écrites pour 20 solistes !

Le fondateur, chef permanent et directeur du „Madrigal" est Marin Constantin, professeur à la classe de choeur et de direction chorale du Conservatoire de Bucarest. Musicien d'une culture polyvalente (il est diplômé de la Faculté de pédagogie et de psychologie de l'Université de Bucarest), compositeur et chef de choeur possédant une longue expérience, lauréat de quatre concours internationaux, Marin Constantin a su stimuler des énergies créatrices latentes. Appliquant des méthodes professionnelles inédites, telles que la *psychotechnique,* il a su en tirer les résultats „miraculeux" dont nous parlions plus haut.

Depuis sa fondation, le Choeur *Madrigal* du Conservatoire de Bucarest a donné naissance à tout un mouvement choral en pleine ascension, les nombreux ensembles d'amateurs apparus ces dernières années s'efforçant de faire leurs ses procédés techniques et interprétatifs afin de maintenir bien haut le prestige d'une tradition séculaire.

Quintessence du niveau supérieur de culture musicale atteint par notre art de l'interprétation chorale contemporaine, l'ensemble de chambre *Madrigal* est une véritable pépinière de voix en même temps que de vivants exemples de la haute tenue professionnelle qui caractérise aujourd'hui l'éducation musicale de la jeunesse dans le pays d'Enesco. Des conditions de travail exceptionnelles — éloquent reflet de la politique de l'Etat roumain, à l'égard de l'art — ont assuré la réussite du Choeur *Madrigal,* exemple sans précédent dans l'histoire de la musique roumaine, d'un ensemble estudiantin qui n'a rien à envier aux ensembles professionnels les plus prestigieux.

Modèle éclatant, joignant à la tradition le talent, l'originalité et le don de soi-même au service d'un art aujourd'hui majeur dans le contexte de la culture universelle, le Choeur *Madrigal* de Bucarest marque une nouvelle étape dans l'évolution sans cesse ascendente du mouvement choral de Roumanie.

VIOREL COSMA

Bibliographie

ABBIATI, France. *Sagra Muzicale Umbra. La lezione di due cori di Bucarest e di Praga,* in *Corriere della Sera,* Milan, 25 sept. 1967 ; ABIN, Julio, Jenare. *XIX Festival Internacional. Coro de camera „Madrigal"* de Bucarest, in *El Dario Montanes,* 5 août 1970 ; ALBESCU, Teodora. *Virtuţile reconfortante ale „Madrigalului"*, in *Scînteia tineretului,* Bucarest, 12 sept. 1970 ; ARODIN, John. *Concert In Review, Romanian Choir : A Fine Discover,* in *The Dallas Morning News,* Dallas, 29 oct. 1969 ; BUCIU, Dan. *Madrigal,* in *Muzica,* Bucarest, oct. 1970, no. 10 ; BENTOIU, Pascal. *O primă audiţie enesciană,* in *Scînteia,* Bucarest, 23 sept. 1964 ; CHESSELET, Robert. *Polyphonie vocale,* in *Dimanche-Presse,* Bruxelles, 24 nov. 1968 ; CODREANU, Petre. *Succesul Corului de cameră „Madrigal"*, in *Muzica,* Bucarest, sept. 1965, no. 9 ; COSMA, Viorel. *„Musica antiqua Europae Orientalis"* in *Contemporanul,* Bucarest, oct. 1966 ; *Corul „Madrigal" al Conservatorului* (monographie), Întrepr. Poligrafică „Arta Grafică", Bucarest, 1971, 142 pag. ; DERIETEANU, George. *Profiluri. Corul de cameră „Madrigal"*, in *Muzica,* Bucarest, mai 1965, nr. 5 ; DIERKS, Donald. *The Romanian Chorale Gives Perfect Concert,* in *The San Diego Union,* San Diego, 17 nov. 1969 ; DRAGUTINOVIC, B. *Hvalospev muzici* in *Politika,* Belgrad, 14 juillet 1968 ; DUMITRESCU, Iancu. *Cronica discului. Colinde. colinde* ,in *România literară,* Bucarest, 12 nov. 1966 ; DUMITRESCU-BUSULENGA, Zoe. *Corul „Madrigal" la New-York,* in *Contemporanul,* Bucarest, 17 oct. 1969 ; ELIAN, Edgar. *Deschiderea stagiunii concertelor de cameră,* în *Informaţia Bucureştiului,* Bucarest, 1963 ; — *Ensemble Madrigal,* in *Culture Magazine,* La Rochelle, avril-mai 1970, nr. 32 ; FIRCA, Gheorghe. Corul „Madrigal"..., in Contemporanul, Bucarest, 15 sept. 1967 ; FRIED, Alexander. *Great Choral Group,* in *S. F. Examiner,* San Francisco, 8 nov. 1969 ; GOLEA, Antoine. *Madrigaux classiques,* in *Témoignages chrétiens,* Paris, 8 juin 1967 ; dr. HERRMAN, Ursula. *14 Händel-Festpiele Rumanischer Kammerchor gefeiert,* in *Liberal-Demokratische Zeitung,* Halle, 8 juin 1965 ; HLAVATS, Gabriela. *Egy román kórus Budapesten,* in *Pestmegyei Hirlap,* Budapeste, 27 oct. 1966 ; HOFMAN, Alfred. *„Madrigalul" la înălţime,* in *România liberă,* Bucureşti, 12 sept. 1967 ; *Holland-Festival... „Madrigalul" nostru,* in Contemporanul, Bucarest, sept. 1969 ; HUME, Paul. *„Fouled-Up"*, in *The Washington Post,* Washington, 6 oct. 1969 ; — *Hurek S. presents For the first in America „Madrigal"*, in *Musical America,* New York, 1968—1969 ; IGLESIAS, Antonio. *Marin Constantin dirige el coro „Madrigal" de Bucarest,* in *Informaciones,* Madrid, 9 oct. 1968 ; LOWENS, Irving. *Report from Romania,* in *American Choral Rewiev,* mai 1968 ; LUNGU, Florian. *Arta corului „Madrigal"*, in *Muzica,* Bucarest, juillet 1966, nr. 7 ; MARIN, Constantin. *Tripticul succesului său (Mic Catehism despre muncă),* in *Viaţa studenţească,*

Bucarest, 7 oct. 1970 ; MARKIZ, L. *Madrigalul românesc,* in *Sovetskaia muzîka,* no. 11, 1969 ; OTEANU, Smaranda. *„Madrigalul" o formaţie de înaltă clasă"* in *Scînteia,* Bucarest, 12 sept. 1967 ; PORFETJE, Andreas. *Festivalul „Primăvara la Praga" — 1966,* in *Muzica,* août 1966, no. 8 ; RAŢIU, Adrian. *Corul Madrigal,* in *Muzica,* Bucureşti, oct. 1970, nr. 10 ; RINALDI, Mario. *Manifestazioni della Sagra Umbra. Il „Requiem" di Berlioz diretto da Georges Prêtre,* in *Il Messaggero,* Roma 25 sept. 1967 ; RODESCU, Liviu. *Aplauze pentru „Madrigal",* in *România Liberă,* Bucarest, 22 nov. 1967 ; SAVA, Iosif. *Succesul „Madrigalului",* in *Scînteia tineretului,* Bucarest, 12 sept. 1967 ; TIRCUIT, Heuwell. *Roumanian Chorale's Perfection* in *San Francisco Cronicle,* San Francisco, 10 nov. 1969 ; VALENTE, Erasmo. *Lezione di stile del coro „Madrigal",* in *L'Unita,* Roma, 23 sept, 1967 ; etc. etc.

Discographie

EXD — 1204. *Corul „Madrigal" cîntă copiilor. Pagini alese din muzica corală românească ;*
ECE — 0416—St.. *Muzică contemporană românească ;*
ECE — 0264—St. *Recital de madrigale ;*
ECE — 0265—St. *Recital de madrigale ;*
ECE — 0422. *Missa Brevis. Madrigale* de Palestrina ;
EXE — 0308—St. *Romanian Carols ;*
EXE — 0234. *Istoria muzicii universale în exemple* (disque no. 1) ;
EXE — 0446. *Istoria muzicii universale în exemple* (disque no. 2) ;
EXE — 0533. *Istoria muzicii universale în exemple* (disque no. 4) ;
ECE — 0532. *Paul Constantinescu* (musique chorale) ;
Musica antiqua.

Filmographie

Cîntecele Renaşterii (1968), mise en scène Mirel Ilieşu ; *Cîntece româneşti de altă dată* (1968), mise en scène Mirel Ilieşu ; *Bocete străbune* (1969), mise en scène Mirel Ilieşu ; *Ritual pentru setea pămîntului* (1970), mise en scène Mirel Ilieşu.

Films de Télévision : Madrigalchor aus Bukarest, Festival International „G. F. Händel, Halle, 1965 ; *Missa Brevis G. P. de Palestrina* Festival *„Sagra Musicale Umbra"*, Perugia 1967 ; *Gala marilor interpreţi ;* mise en scène Marianti Banu, Bucarest, 1970.

Nouveaux ouvrages présentés aux bureaux des sections de création de l'Union des Compositeurs

Section symphonique et vocal-symphonique

ALBU, Sandu. *Trois morceaux pour alto ;* BADIAN, Maya. *Dialogues,* pour trompette et contrebasse ; BARBERIS, Mansi. *Cinq lieder sur des vers de M. Dumitrescu ;* BUCIU, Dan. *Sonate pour piano ;* BRÂNDUŞ, Nicolae. *Antiphonie,* pièce pour orchestre à cordes ; BUGHICI, Dumitru. *Feuillets de chronique,* pièce pour orchestre ; *Dixtuor rytmique ;* CHILF, Nicolae 10 *miniatures pour orchestre de chambre ;* DANDARA, Liviu. *Espaces ;* DRAGA, George. *Hétérophonies,* pièce pour 10 instruments ; FELDMAN, Ludovic. *Symphonie concertante pour cordes ;* GEORGESCU, D. Corneliu. *Collages* (Jeux IV) ; GHEORGHIU, Virgil. *Variations pour deux pianos ;* HERMAN, Vasile. *Postlude ; Quatuor à cordes „Hommage à Enesco" ; Jeu second,* trois poèmes sur des vers de I. Barbu ; ISTRATE, Mircea. *Evénements,* morceau pour sept instruments et bande magnétique ; MORARU-ŞAPTEFRAŢI, Lucia. *Musique pour clarinette, harpe, percussion ;* NICA, Grigore. *Trio pour violon, clarinette et piano ;* ODĂGESCU, Irina. *Improvisations dramatiques ;* OLAH, Tiberiu. *Sonate pour violoncelle solo ; Evénements-1907 ;* RADOVICI, Eugen. *Mélodie interrompue ; Novelleta,* morceau pour piano ; ŢĂRANU, Cornel. *Ode en mètre antique* pour voix et instrument, sur des vers d'Eminesco ; *Orchestration de la I-re partie de la V-e Symphonie de Georges Enesco ;* ZEMAN, Anton. *Songe et Symétrie,* cantate, sur des vers de M. Petrescu. ZALU, Cristea. *Sonate pour piano ;* WINKLER, Adalbert. *Enigmes,* pour contrebasse seule ; BRÂNDUŞ N. — POPA, O. Aurelian — SUCIU, Marius. *Trio pour clarinette, violoncelle et piano.*

Section de musique de masse

ALADAR, Zoltan. *Ode à la République,* vers Zeno Ghiţulescu ; BAZAVAN, Gheorghe. *Vers des années ensoleillées,* vers Stelian Filip ; BRATU, Teodor. *République, source de joies ; Mon pays,* vers du compositeur ; BRÂNZEU, Nicolae, *Cinq choeurs mixtes,* vers Duiliu Zamfirescu ; *Trois pièces chorales ;* BUCIU, Dan. *Le rucher,* vers Tudor Arghezi ; CAPOIANU, Dumitru. *Pays de nostalgie,* vers Maria Capoianu ; CHIRESCU, Ioan. *Avec tous les peuples du monde,* vers Vlaicu Bîrna ; COMIŞEL, Florin. *Dans le jardin de mon pays,* vers Crişan Constantinescu ; CARP, Gheorghe. *En honneur à ce quart de siècle,* vers Stelian Filip ; CRIŞAN, Ion. *Chant à la République,* vers du compositeur ; DOGARU, Anton. *Scènes rustiques ;* vers pop. ; *Chez nous,* vers Cicerone Theodorescu ; *J'aime mon pays,* vers Maria Banuş ; *Petite fillette,* vers pop. ; *Parmi des centaines de mâts,* vers Mihail Eminescu ; DUMITRESCU, Gheorghe. *Eloge à la République,* vers Camil Baltazar ; DONOSE, Vasile. *Chant à la patrie,* vers Ioan Ruş ; FATYOL, Tiberiu. *C'est ainsi que vit le Parti,* cantate a cappella, vers Szilagy Demokos et Laszlo Aladar ; GIROVEANU, Aurel, *Parti directeur,* vers Tiberiu Utan ; GLODEANU, Liviu. *Sabaracalina,* folklore enfantin ; GRIGORIU, George. *Hommage au Parti,* vers A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; GHECIU, Diamandi. *Honneur à l'armée populaire,* vers du compositeur ; HERMAN, Vasile. *Chant à la patrie,* vers Dimitri Danciu ; HOINIC, Mircea. *Les aieux de la Légende,* vers Gh. Pavelescu ; ILIN, Sava. *Monument du héros ; Le Parti,* vers Valentin Tudor ; *Allons voir le pays ; Hymne à la République,* vers Gh. Pavelescu ; *Quant travaille la navette,* vers Damian Ureche ; JARDA, Tudor. *Au Parti,* vers Negoiţă Irimie : NEGULESCU, Claudiu. *République vénérée,* vers Ştefan Tita ; NEAGU, Mircea. *Feuilles d'automne ;*

Si tu allais par monts et pas vaux ; Hymne aux usines "23 Août", vers Vlaicu Bîrna ; *République, notre fière patrie, vers Stelian Filip ; Hommage à la patrie ;* ORĂSCU, Lulu. *Fier pays,* vers Ion Socol OANCEA, Nicolae. *Grandiose destin vécu sous le signe du soleil,* vers Constantin Salcie ; *Cinq chansons du Maramureș,* vers pop. ; POPOVICI Doru. *Ode à Bălcescu,* vers Cons. Săbăreanu ; *Berceuse ; A toi, ma patrie ; Chronique d'or,* vers Domnica Filimon ; *République, lumière d'oriflamme,* vers Petre Ghelmez ; *Franchir la colline, pour aller chez ma belle,* vers pop. ; POPESCU, Zaharia. *Soldats du parti et du pays,* vers Mihail Cosma ; PALADI, Radu. *Nouvelle chanson pour la „Grivitza",* vers Vlaicu Bîrna ; PAȘCANU, Alexandru. *Ode à la Roumanie,* vers Ioan Meițoiu ; ROMAȘCANU, C-tin. *Notre labeur, rare fleur,* vers Const. Salcia ; STOIA, Achim. *Viens, ma mère, me voir ; Ma belle,* vers op. ; *Sublime émulation,* vers Dumitru Corbea ; *Chanson sur la patrie,* vers Eugen Frunză, SPĂTĂRELU, Vasile. *Zumei-zumei ; Suite chorale,* vers pop. ; VELEHORSCHI, Alexandru. *Trois madrigaux,* vers Mariana Dumitrescu, VOICULESCU, Dan. *Devinette ; Âme de chien,* vers Tudor Arghezi ; *Jeu de cache-cache ; Berceuse ; Coucou ; Echo,* vers pop. ; *Parti, père aimant,* vers Tiberiu Utan ; VANCU, Gheorghe. *Chanson pour tout l'or des champs,* vers du compositeur.

Section de musicologie et critique musicale

BRĂILOIU, Constantin. *Oeuvres,* III-e vol. ; BĂDESCU, Dinu, *Souvenirs ;* BREAZUL, George. *D. G. Kiriac ;* MASSOFF, Ioan. *Le ténor* G. Gabrielescu ; MAVRODIN, Alice. *Rameau.*

Partitions et livres parus aux Editions musicales

BASACOPOL-PETRA, Carmen. *Pro pace,* cycle de trois lieder pour soprano, flûte et piano sur des vers d'Eugène Jebeleanu ; BERGER, Georg Wilhelm. *VI-e Symphonie ;* BAZAVAN, Gheorghe. *Cucule cu pene noi (Coucou au nouveau plumage),* suite chorale sur des vers populaires ; BUGHICI, Dumitru. *Mélodie, rythme, coloris,* concerto pour orchestre ; GHECIU, Diamandi. *Chanter-danser,* morceau pour alto et piano ; JEREA, Hilda. *Quatre madrigaux pour coeur de voix de femmes,* vers Ion Minulescu ; MENDELSOHN, Alfred. *24 commentaires pour piano ;* NICA, Grigore. *Bravul soldat Svejk (Ce brave soldat Svejk)* séquences pour hautbois, clarinette, harpe, soprano et percution, vers de Vasile Petre Fati ; PAȘCANU, Alexandru. *Bocete străbune. (Lamentations ancestrales),* poème choral sur des thèmes antiques, pour choeur mixte, planchette et marteau de bois, cloches, 6 timbales, vers populaires ; RAȚIU, Adrian. *Partita pour quintette à vents ;* SOCOR, Matei. *Six choeurs sur des vers populaires.*

EISIKOVITS, Max. *Polifonia Barocului* (Stilul bachian) /*La polyphonie du Baroque* (Le style de Bach), Bucarest, Ed. Musicales, 1973, 502 pp. FOTEA, Daniela-Caraman — CONSTANTINESCU, Grigore — SAVA, Iosif. *Ghid de balet / Guide de ballet,* Bucarest, Ed. Musicales, 1973, 378 pp.

Section de musique légère, danse, variétes et jeunesse

CRISTINOIU, Ion. *Le mouchoir ; Vois-tu pourquoi,* vers M. Dumbravă ; DĂSCĂLESCU, Camelia. *Dis-moi pourquoi,* vers Cecilia Silvestri ; *Chanson,* vers Ion Minulescu ; *Peut-être était-ce défendu ; Je n'ai rien à dissimuler,* vers M. Dumbravă ; *Que tu es immense, ma merveilleuse mer,* vers C. Silvestri ; DEDA, Edmond. *Le printemps a frappé à ma porte,* vers Harry Negrin : *Me suis-je demandé une fois ; Qu'il a bien dit celui qui a dit...,* vers Al. Felea ; DELMAR, Florentin. *La chanson de mes années,* vers Al. Felea ; FIRULESCU, Petre. *Qui te l'a dit ?,* vers M. Dumbravă ; *Quinze ans ; Trois quitaristes ; Hé, les calusers : Invitation au mariage,* vers Const. Cîrjan ; FLAVIAN, Robert. *Petit cheval de bois ; Un songe étrange ; Le tram aux yeux jaunes,* vers Victor Brătulescu ; *A Athènes ; Je suis optimiste ; Rien qu'une pensée ; Et j'ai voulu ; Juillet ; Dans le temps,* vers Eugen Rotaru ; GHEORGHIU, Radu. *Parmi les astres, je cours vers toi,* vers Const. Cîrjan ; *Amis,* vers Vladimir Bunea ; GIROVEANU, Aurel. *Le clairon ; Marin, le marin,* vers Ivan Gheliuc ; *Belle matinée,* vers Const. Săbăreanu ; *Si je pouvais chanter avec l'alouette,* vers H. Negrin ; *J'ai deux belles dans ma vie,* vers Stelian Filip ; *C'est fête, aujourd'hui,* vers Al. Felea ; GRIGORESCU, Valențiu. *La lettre du marin,* vers Ciupi Rădulescu ; *Dédicace,* vers Dezideriu Horvath ; GRIGORIU, George. *Tout en attendant ; Aubade ; Heures,* vers Mariana Dumitrescu ; KARDOS, Ștefan. *En plein Bucarest,* vers Tia Mureș, *Au pays des Carpathes ;* vers Const. Cîrjan. KIRCULESCU, Nicolae. *Nouvelle ballade,* vers Bogdan Căuș et Ion Ruș ; *Dîmbovitza, soeurette,* vers H. Negrin ; *Dans la ville tant rêvée,* vers D. Trandafir ; KOFFLER, Eugen. *Etude rytmique no. 1—2* pour deux pianos ; *Valse,* pour deux pianos et solo ; *Morceaux pour deux pianos ;* ORĂSCU, Lulu, *J'voudrais accrocher mon coeur à une étoile,* vers du compositeur ; PĂUTZA, Sabin. *Au revoir,* vers Elena Farago ; *Amour, fleur d'avril,* vers Ana Mîșlea ; TEMISTOCLE, Popa. *Qui est la jeune fille ?,* vers M. Block ; *Premier amour,* vers Tiberiu Utan ; PROFETA, Laurențiu. *Madrigal '73,* vers Flavia Buref ; *Fier pays,* vers I. Gheliuc ; ROMAN, Elly. *Fils de la Vierge,* vers St. Tita ; *Comme deux enfants ; Histoire d'amour,* vers M. Teodorescu ; SIBICEANU, Teodor. *Le pays change au printemps,* vers Al. Storin ; *Sérénité ; Rien qu'un* roseau, vers Gh. Vâlcu ; VESELOVSCHI, Vasile. *Tu ne m'échapperas pas ; Amour d'ouvriers ; Des hommes au bon coeur ; Pour n'importe quel garçon,* vers M. Maximilian ; WINKLER, Adalbert. *Amour baigné de soleil,* vers Const. Cîrjan. *Comme dans les contes de fée ; Pour qui te connaît* vers M. Dumbravă.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 6 — p. 1 — 48 București iunie 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I: Corul Liceului pedagogic din Botoșani, dirijat de prof. Gh. Cojocaru.

I. P. „Informația“ — c. 2981

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

iulie 1973

7

CUPRINS

125 DE ANI DE LA MARELE ACT ISTORIC

Gheorghe Ciobanu

Cîntece revoluţionare şi patriotice din perioada anului 1848 1

ANUL CANTEMIR

Viorel Cosma

Contribuţii inedite la studiul moştenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (I) 10

★

Dumitru Bhghici

Relaţia umanism-mijloace de expresie . . . 24

Anatol Vieru

Aram Haciaturian la împlinirea a 70 de ani. Amintiri 26

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :

J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Constantin Răsvan, Teodora Albescu, Iosif Sava, L. Füredi, D. Murgu, Grigore Constantinescu, N. Petrica

DIN ŢĂRILE SOCIALISTE

Ovidiu Varga

Retrospectiva muzicii contemporane cehoslovace 40

SOMMAIRE

125 ANS DEPUIS LE GRAND ACTE HISTORIQUE

Gheorghe Ciobanu

Chansons révolutionnaires et patriotiques de l'époque '48 1

L'ANNÉE CANTEMIR

Viorel Cosma

Contributions inédites à l'étude du leg musical de Démètre Cantemir (I) 10

★

Dumitru Bughici

La relation entre l'esprit humaniste et les moyens d'expression 24

Anatol Vieru

Haram Hatchiatourian à ses 70 ans. Souvenirs 26

LA VIE MUSICALE

Sigent :

J. V. Pandelesco, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Constantin Răsvan, Teodora Albesco, Iosif Sava, L. Füredi, D. Murgu, Grigore Constantinesco, N. Petrica

NOUVELLES MUSICALES DES PAYS SOCIALISTES

Ovidiu Varga

Rétrospective de la musique contemporaine tchéecoslovaque 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (en français par Colette Ghimpeţeanu)

Deux anniversaires :

Ion Dumitresco à 60 ans — Interview 41
Dr. Vasile Tomesco :
Ludovic Feldman à 80 ans 47

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 7 (248) IULIE 1973

125 DE ANI DE LA MARELE ACT ISTORIC

CÎNTECE REVOLUŢIONARE ŞI PATRIOTICE DIN PERIOADA ANULUI 1848

de **GHEORGHE CIOBANU**

Încă din antichitate, muzica a favorizat şi stimulat stări de spirit militante. În afara unor consemnări laconice însă, privind instrumentele din care se sufla, nu ni s-a transmis nici un cîntec. De-abia pentru perioada medievală occidentală, apoi pentru secolele următoare, aflăm ce se cînta în unele confruntări sociale de către masele populare.[1]) Din istoria poporului român, ştim din cronici că ostaşii lui Ştefan cel Mare — de pildă — erau îndemnaţi la luptă prin sunete de „buciume şi trîmbiţe".[2]) Tradiţia a păstrat însă pînă în timpul lui Dosoftei, autorul Psaltirei în versuri, şi o cîntare *Faptă de Domnul Ştefan Vodă cel bun şi mare,* pe care a consemnat-o :[3])

Hai fraţi, hai fraţi,
La năvală daţi,
Ţara v-apăraţi...

Tot Dosoftei mai consemnează *Cîntarea precum se cînta în vremi din urmă după obicina taberei de protopopul hatmaniei* :

Trei îngeli de ţară ne păstră hotară
Ş-a noastră năzuinţă, cea veche credinţă...[4])

Dar dacă aceste două cîntece ne-au parvenit, datorită iubirii de ţară a luminatului cărturar care a fost Dosoftei Mitropolitul, nu ştim, de pildă, absolut nimic despre cîntecele care au înflăcărat masele populare, ridicate împotriva împilării, sub conducerea lui Horia, Cloşca şi Crişan. De-abia poetul popular ne-a păstrat în cîntecele sale amintirea lui Horia. Nici chiar de pe vremea Revoluţiei din 1821 nu ne-a rămas ce se cînta în timpul mărşăluirii maselor, sau a ciocnirilor care au avut loc. Cunoaştem istoria cîntecului *Mugur, mugurel,* care s-a bucurat de o circulaţie nebănuit de mare,[5]) dar care nu are factură de marş, de cîntec care să înflăcăreze masele în timpul luptelor.

Dacă ştim însă atît de puţine lucruri despre ceea ce s-a cîntat în timpul luptelor de apărare a patriei, ca şi al celor împotriva exploatării interne — cu excepţia cîntecelor haiduceşti, create şi păstrate de popor —, din perioada Revoluţiei din 1848 ne-au rămas nu numai consemnări, referiri, ci şi cîntece care au însufleţit masele în lupta lor pentru eliberare naţională şi socială. Păstrarea acestor cîntece nu se datorează atît perioadei mai apropiate de zilele noastre, cît amploarei mişcării revoluţionare, categoriilor sociale angrenate în luptă, şi mai ales ţelurilor înalte pentru care s-a dezlănţuit Revoluţia.

Respingînd ideea că Revoluţia din 1848 n-ar fi avut „altă cauză decît voinţa întîmplătoare a unei minorităţi sau mişcarea generală europeană", Nicolae Bălcescu afirmă : „Cauza ei se pierde în zilele veacurilor. Uneltitorii ei sînt 18 veacuri de trude, suferinţe şi lucrare a poporului român asupra lui însuşi."[6]) Nu este cazul şi nici locul să insistăm asupra adevărului conţinut de spusele lui Bălcescu. Se ştie însă că Revoluţia din 1848 este continuarea celei din 1821. Mai ales cu începere din acest an, masele populare îşi dau tot mai mult seama de drepturile lor, iar intelectualitatea progresistă a vremii devine tot mai conştientă că poporul este totul. „Pînă în secolul al XVIII-lea — scria Mihail Kogălniceanu — prin poporul valah se înţelegea prinţul, clerul şi nobilimea."[7]) Iar în altă parte, tot el spune : „Pînă acum toţi acei ce s-au îndeletnicit cu istoria naţională n-au avut în priviri decît biografia domnilor, nepomenind nimică de popor, izvorul tuturor mişcărilor şi isprăvilor, şi fără care stăpînitorii n-ar fi nimică."[8])

Această optică nouă duce la îndreptarea atenţiei păturii intelectuale progresiste spre popor, a cărui creaţie şi obiceiuri încep să fie cercetate tot mai mult, în scopul punerii lor la baza culturii naţionale. Încă de la început se pune accentul în primul rînd pe ceea ce arăta măreţia trecutului şi acţiunea viguroasă a poporului ; cu alte cuvinte, pe balade şi pe cîntecele haiduceşti. Fr. Rouschitzki include în colecţia sa *Cîntecul lui Bujor tîlhar*[9]). În caietele publicate de J.A. Wachmann aflăm : „*Chanson populaire de brigand Gian* şi *Air. Auditaţi*

d'un Gian ; [10]) Henri (Ehrlich) include şi el în colecţia sa *Chanson du brigand (Gianulu)* [11]). Acelaşi cîntec — de data aceasta şi cu text, aşa cum îşi publică toate cîntecele — se află şi la Anton Pann, pe lîngă *Tunsul, Subt poale de codru verde* şi *Mugur mugurel.* [12]) În fine, C. Mikuli publică : *Cîntecul lui Darie, Bujor, Sub poale de codru verde* şi *Ardete-ar focu, pămînt,* cîntec cu puternic conţinut protestatar. [13])

Literaţii vor culege, bineînţeles, mult mai multe texte ale unor asemenea cîntece, precum şi texte de balade. Tot ei vor fi cei care vor scrie articole în care se preamăreşte muza populară şi se subliniază importanţa unor creaţii pentru cunoaşterea trecutului şi al luptei poporului împotriva exploatării. [14])

Concomitent cu acţiunea de strîngere a creaţiei populare, au apărut o serie de piese — unele în stil popular — în care se preamăreau faptele şi amintirea marilor voevozi din trecut, mai ales ale lui Mircea cel Bătrîn, Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul. Ceva mai mult, apar balade în care personajul principal este un voinic din vremurile trecute, sau un haiduc, ca : *Andrei Popa* de V. Alecsandri ; *Bujor şi Safta* de D. Gusti, etc.

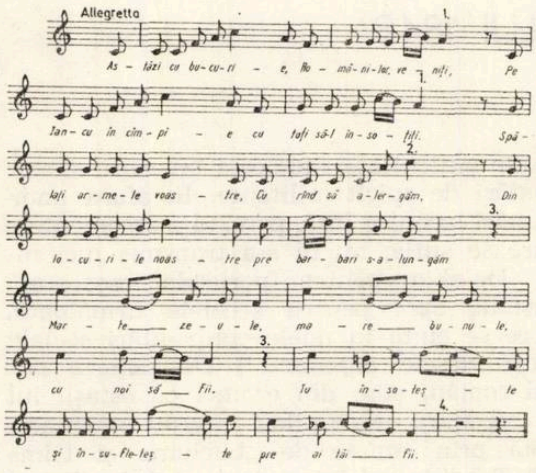
Cu cît se apropia momentul declanşării Revoluţiei, cu atît tematica devenea mai variată, şi accentele de revoltă mai puternice. Toate acestea au dus la formarea unei vii conştiinţe naţionale, la dezvoltarea sentimentului demnităţii umane, la o tot mai strînsă mobilizare a maselor populare. În aceste condiţii, înţelegem de ce au apărut, în această perioadă, mai multe şi mai variate cîntece revoluţionare şi patriotice. În mod cert, nu ni s-a transmis tot ce s-a creat şi s-a cîntat de către mase. Nu cunoaştem nici un singur text mai vechi care să fi fost preluat şi folosit în timpul revoluţiei. Toate textele cîntecelor pe care le vom vedea — şi multe altele pentru care nu s-au compus, sau nu ni s-au păstrat melodii — au fost create în perioada de pregătire intensă a Revoluţiei sau chiar în timpul desfăşurării acesteia.

Dar dacă textele se încadrează toate în perioada respectivă, melodiile pot fi încadrate în trei categorii distincte : a) anterioare Revoluţiei ; b) create, ca şi textele respective, în timpul desfăşurării acesteia ; c) create după înfrîngerea Revoluţiei, dar pe texte apărute în perioada anului 1848. Vedem în aceasta încă o dovadă că lupta n-a încetat.

Primul cîntec revoluţionar pe care-l menţionăm — fiind şi primul care este atestat cronologic — este *Cîntecul sau Marşul lui Iancu,* sau şi — cum i se mai spune după primul vers — *Astăzi cu bucurie, Românilor veniţi.* Textul creat în 1842, aparţine lui C. Negruzzi. [15]) La început a avut ca titlu *Marşul lui Dragoş,* pentru că se referă la Dragoş Vodă, întemeietorul Moldovei. Într-o adunare a revoluţionarilor ardeleni, care s-a ţinut pe ziua de 1 Mai 1848 — cînd Transilvania era deja în fierbere — cîntăreţul N. Bengescu, care participa la şedinţă, a cîntat cu succes deosebit versurile :

Astăzi cu bucurie
Românilor veniţi,
Pe Dragoş în cîmpie
Cu toţii-l însoţiţi...

pe o melodie din opera *Tancred* de G. Rossini [16]) În perioada septembrie 1848 — iulie 1849, cînd masele populare române luptă sub comanda lui Avram Iancu, numele lui Dragoş a fost înlocuit cu cel al lui Iancu, şi aşa a rămas cunoscut pînă astăzi.



CÎNTECUL IANCULUI

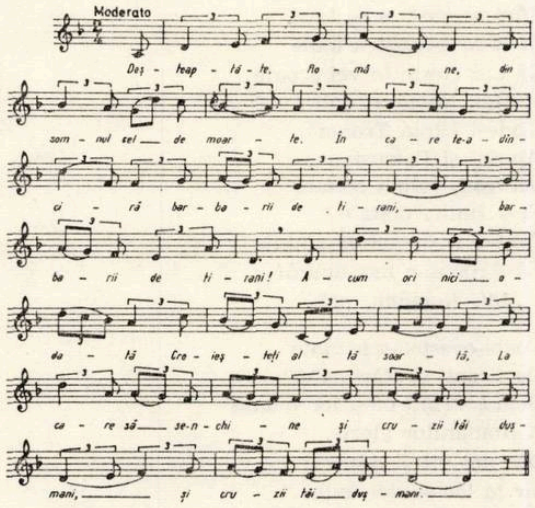
Astăzi cu bucurie,
Românilor veniţi
Pe Iancu în cîmpie
Cu toţi să-l însoţiţi.
Spălaţi armele voastre,
Curînd să alergăm,
Din locurile noastre
Pe barbari s-alungăm

Marte zeule,
Marte bravule,
Cu noi să fii.
Şi însufleţeşte
Şi însufleţeşte
Pre ai tăi fii.

Cîntecul s-a bucurat continuu de circulaţie în manuscrise, colecţii muzicale, repertorii şi cărţi şcolare.

Tot în Transilvania, şi tot în luna mai a „furiosului an 1848" — cum îi spune G. Ucenescu — poetul Andrei Mureşianu era în căutarea unei melodii „după care să compue pentru acest an un sonet care să se cînte între amici". După ce a ascultat o serie de melodii pe care i le-a cîntat G. Ucenescu, s-a oprit la melodia cîntecului *Din sînul maicii mele.* În dumineca următoare, A. Mureşianu a adus textul promis, care începea cu versul : *Deşteaptă-te Române...* "Îl probai puţine rînduri — scrie Ucenescu în manuscrisul pe care ni l-a lăsat — şi văzînd că în tot melosul este potrivit, l-am cîntat cu vocea mea tînără şi puternică pînă la fine...

Din ziua aceea, cîntecul *Deşteaptă-te Române...* s-au făcut cel mai plăcut şi mai familiar, iar eu eram poftit în toate părţile ca să-l cînt şi să învăţ tinerimea a-l cînta bine şi regulat.“ [17]) Textul a apărut la scurt timp după crearea lui, cu titlul : *Răsunet.* [18])



RĂSUNET

Deşteaptă-te, Române, din somnul cel de moarte
În care te-adînciră barbarii de tirani !
Acum, ori niciodată, croeşte-ţi altă soarte
La care să se-nchine şi cruzii tăi duşmani !

Acum ori niciodată să dăm dovezi în lume
Că-n aste vîni mai curge un sînge de roman,
Şi că-n a noastre piepturi păstrăm cu fal-un nume
Triumfător în lupte, un nume de Traian.

Înalţă-ţi lata frunte şi caută-n giur de tine,
Cum stau ca brazii-n munte voinici sute de mii;
Un glas ei mai aşteaptă şi sar ca lupii-n stîne,
Bătrîni, bărbaţi, juni, tineri din munţi şi din cîmpii.

Priviţi măreţe umbre, Mihai, Ştefan, Corvine,
Româna naţiune, ai voştri strănepoţi,
Cu braţele-narmate, cu focul vostru-n vine,
„Viaţă-n libertate, ori moartea strigăm toţi !

Pe voi vă nimiciră a pismei răutate,
Şi oarba neunire la Milcov şi Carpaţi !
Dar noi, pătrunşi la suflet de sfînta libertate,
Jurăm că vom da mîna să fim pururea fraţi !

O mamă văduvită de la Mihaiu cel Mare,
Pretinde de la fii-şi azi mînă de-ajutor !
Şi blăstăm cu lacrimi în ochi pe ori şi care
În astfel de pericol s-ar face vînzător !

De fulgere şi peară, de trăsnet şi pucioasă,
Ori care s-ar retrage din gloriosul loc,
Cînd patria sa mama cu inima duioasă
Va cere ca să trecem prin sabie şi foc !

N-ajunge iataganul barbarei Semi-lune,
A cărei plăgi fatale şi azi le mai simţim ;
Acum se vîră cnuta-n vetrile străbune,
Dar martor ne e Domnul, că vii nu o primim !

N-ajunge despotismul cu-ntreaga lui robie,
Al cărui jug din secuii ca vitele-l purtăm :
Acum să încearcă cruzii, în oarba lor trufie,
Să ne răpească limba, dar morţi numai o dăm !

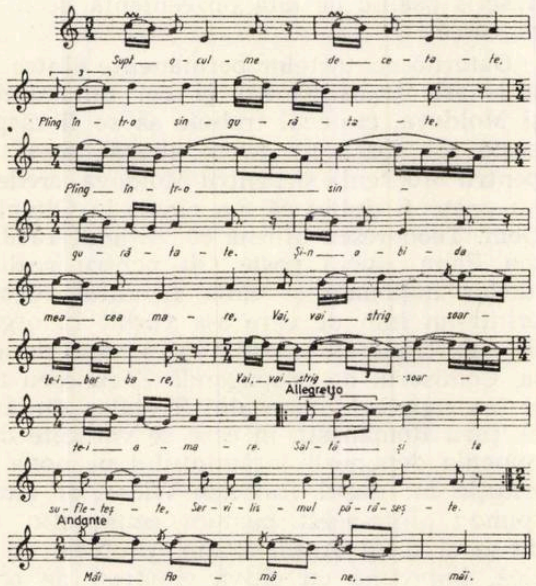
Români din patru unghiuri, acum ori niciodată
Uniţi-vă în cuget, uniţi-vă-n simţiri ;
Strigaţi în lumea largă că Dunărea-i furată
Prin intrigă şi silă, viclene uneltiri !

Preoţi cu crucea-n frunte ! căci oastea e creştină,
Devisa-i libertate şi scopul ei preasfînt ;
Murim mai bine-n luptă cu glorie deplină
Decît să fim sclavi iarăşi în vechiu-ne pămînt !

Melodia aparţine lui Anton Pann. [19]) Iniţial a fost creată pentru o parte din poezia lui Gr. Alexandrescu, *Adio,* publicată încă în 1832. [20]) În afară de mărturia lui Iosif Naniescu că a primit melodia, în anul 1839, de la însuşi Anton Pann, [21]) cîntecul *Din sînul maicii mele,* text şi melodie, figurează într-un manuscris în notaţie psaltică ce are indicat, la început, anul 1838. Manuscrisul a fost alcătuit de Inochentie Kitzulescu, tot bucureştean. [22]) Este o mărturie în plus că melodia a fost creată la Bucureşti, cu atît mai mult cu cît nu se afla în nici un manuscris psaltic de altă provenienţă decît muntenească.

Datorită contactelor permanente dintre revoluţionarii transilvăneni şi cei din Muntenia şi Moldova, cîntecul trebuie să se fi răspîndit peste tot. Dacă nu avem atestat acest lucru pentru Muntenia şi pentru Moldova, credem că nu poate fi dubiu că s-a cîntat în Oltenia. G. Dem. Teodorescu afirmă că, în anul 1848, Anton Pann „lucră peste Olt pentru realizarea ideilor naţionale şi cîntă triumful revoluţiei printr-un imn de care s-a vorbit în organele de publicitate ale epocii.“ [23]) În afară de aceasta, Comisarul de propagandă Zăgănescu trimite un raport Ministerului Trebilor dinlăuntru al Ţării Româneşti, în care se vorbeşte de ceremonia depunerii jurămîntului pe noua Constituţie în oraşul Rîmnicu-Vîlcea, şi unde se spune : „Într-acest pompos constituţiu aflîndu-se şi d-lui Anton Pann, profesor de muzică, împreună cu cîţiva cîntăreţi de aceeaşi profesie, au alcătuit o muzică vocală cu nişte versuri prea frumoase, puse pe un ton naţional plin de armonie şi trumfal, cu care a aprins entuziasmul de patrie în inimile tuturor cetăţenilor.“ [24]) Într-o deplasare pe care am făcut-o în vara anului 1964 în zona Rîmnicului-Vîlcea am găsit la o călugăriţă de la mînăstirea Surpatele un manuscris autograf Anton Pann care conţinea *Din sînul maicii mele.* Cînd melodia viitorului imn *Deşteaptă-te române* era cunoscută prin părţile vîlcene încă din 1840 ; cînd contactul dintre revoluţionarii paşoptişti era permanent ; cînd textul imnului s-a difuzat şi prin tipar ; cînd între data tipăririi şi a depunerii jurămîntului pe Constituţie la R. Vîlcea trecuseră aproape două

luni — Raportul lui Zăgănescu este datat : 30 iulie 1848 —, şi cînd însuşi autorul melodiei, Anton Pann, se afla de faţă, nu credem că ne mai putem îndoi că la R. Vîlcea s-a cîntat *Deşteaptă-te Române*. În sprijinul acestei ipoteze mai vine faptul că melodia imnului apare, cu titlul *Ballade transylvaine*, la Viena în 1850, în colecţia scoasă de Henri (Ehrlich).[25]) După propria-i mărturie, din prefaţa colecţiei, a trăit la Bucureşti „mai mult de trei ani". În 1840 este cercetat în legătură cu complotul organizat de mişcarea revoluţionară condusă de Mitică Filipescu.[26]) Dacă este aşa, înseamnă că cel mai tîrziu la începutul anului 1844 a părăsit ţara. Includerea melodiei imnului revoluţionar printre celelalte melodii culese pe timpul cît a stat la Bucureşti nu poate fi explicată decît prin contactul autorului colecţiei cu revoluţionarii români. Dacă această melodie a putut ajunge la Viena, a putut ajunge şi la Rîmnicul-Vîlcei, şi chiar la Bucureşti şi Iaşi. Cîntecul s-a bucurat ulterior de circulaţie — pe aceleaşi căi — şi mai mare decît precedentul. Explicaţia o găsim în faptul că, mai mult decît oricare altul, răspunde năzuinţelor de libertate socială şi politică a absolut tuturor românilor.



PLÎNS-O CÎNTUL ROMÂNULUI
ÎN ANUL REVOLUŢIONAR 1848

Supt o culme de cetate,
Plîng într-o singurătate — bis
Şi-n obida mea cea mare
Vai ! vai ! strig soartei barbare — bis

Saltă şi te sufleteşte,
Servilismul părăseşte,
Măi Române, măi.

Prea tirană eşti tu, soartă,
Ne-ndurată-n fapte foarte,
Căci româna naţiune
O duseşi la periciune.
Nu privi la apăsare,
C-o să scapi de subjugare.
Măi, Române, măi.
Tu pe ginta cea romană
Ai lăsat dureri şi rană,
Ca în chinuri ea să piară
Fără nume-n a sa ţară.
Ci le lasă-acestea toate
Că din cleşte te vei scoate
Măi, Române, măi.
Unde-i Ulpia Traiană,
Apulul şi Patrusiana,
Serveşti, colina cetate,
Ce-s Italiei donate ?
Adu-ţi şi de-aceste-aminte
Că-s romane monuminte.
Măi, Române, măi.

Toate-acestea-s ruinate
De tirani, şi sfărîmate,
Demonstrînd cu-a lor manie
A Romanilor glorie.
Dar noi viteji d-om fi
Iar la loc se vor zidi.
Măi, Române, măi.

Unde sînt acum eroii
Care s-au luptat ca leii,
Apărîndu-şi direptatea,
Patria şi libertatea ?
Nu dormi, ci te trezeşte
Şi te luptă voinicește
Măi, Române, măi.

Ei au fost şi se trecură
Cînd ca bravi români căzură
Pe cel cîmp de bătălie,
Nu ca tine în sclavie !
Vezi ce bravi bărbaţi avurăm
Cînd de arme ne ţinurăm ?
Măi, Române, măi.

România, vai, cum plînge
Că tiranul nu se frînge
Ci puterea îşi măreşte,
Dreptul nostru-l nimiceşte !
Însă mai aveţi răbdare
Pîn-la lupta cea mai mare.
Măi, Române, măi.
Plînge Patria şi cere
De la voi, Români, putere.
Deci uniţi-vă-n simţire,
Fiţi eroi, aveţi iubire
Şi lucraţi cu bărbăţie
Pentru-a voastră-mpărăţie.
Măi, Române, măi.

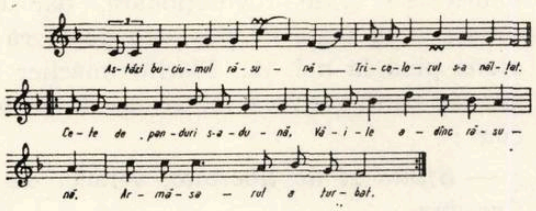
I. Buteanu

Cîntecul *Supt o culme de cetate* a apărut tot în Transilvania, cam în aceeaşi vreme, sau la scurt timp, cu cele precedente. Autorul textului este I. Buteanu, fost „tribun" al lui Avram Iancu, omorît în februarie 1849. Textul intitulat *Plînso-cîntul Românului în anul revo-*

luționar 1848, [27] după ce amintește de strălucirea și eroismul strămoșilor romani, îndeamnă la unire și la luptă pentru a învinge pe asupritori. Melodia este de origine populară, mult mai veche decît versurile. A circulat cu textul baladei lui *Pintea Viteazul,* erou popular mort în anul 1703 la asediul cetății Baia Mare. [28]) Mai apoi a devenit cîntecul haiducului *Bujor* [29]), al lui *Iancu la Turda* [30]), pentru a ajunge să vehiculeze în cele din urmă, de-alungul și de-a latul țării, tot felul de texte lirice. [31])

Sub o culme de cetate n-a rămas însă circumscris doar în Transilvania, ci a trecut și în celelalte provincii românești. Pentru aceasta pledează includerea melodiei în colecția lui C. Mikuli, [32]) care și-a făcut culegerile, în afară de Bucovina, la Iași și la București unde a dat concerte, prilej cu care și-a notat multe dintre piesele publicate.

Ucenescu ne-a păstrat, tot din perioada anului 1848, cîntecul *Pandurul.* [33])



Nu se cunoaște autorul versurilor, dar sînt în metru popular, ceea ce ar putea să însemne că nu este vorba de un poet consacrat, ci de unul mărunt dar familiarizat cu creația populară. Pentru crearea textului în perioada Revoluției din 1848 pledează : a) menționarea *tricolorului* și b) *pandurii* care se adună. Din cîte se știe, guvernul revoluționar a decretat, la 14/26 iunie, ca steagul național să aibă trei culori : roșu, galben și albastru. [34]) În afară de aceasta, „pentru apărarea și extinderea revoluției, s-a hotărît la 18/30 iunie organizarea unui corp de dorobanți și *panduri voluntari* sub comanda lui Gh. Magheru....“ [35]). Acestea sînt date peste care nu credem că se poate trece. Pentru aceeași perioadă pledează, în plus, și *melodia* care nu este decît o *variantă prescurtată a Marsiliezei.* Or, o asemenea melodie nu putea fi folosită, fără opreliști, decît în timpul Revoluției. Din cele de pînă aici, se mai desprinde concluzia că, deși cîntecul se află în manuscrisul unui brașovean, el a apărut în Muntenia, de unde G. Ucenescu l-a scris pe cînd se afla „student al d-lui Anton Pann“, la 1852. Cîntecul mai este important și pentru că atestă, în mod curent, circulația *Marsiliezei* la noi în această perioadă. Că va fi circulat mult — fie, și pe ascuns — ne-o mai dovedește faptul că un marș școlăresc, publicat de Anton Pann în *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului,* ediția din 1852, începe absolut la fel ca *Marsilieza.* [36]) Se știa despre acest cîntec revoluționar francez încă pe la 1840, cînd Cezar Bolliac era bănuit că „ar fi întocmit o *Marsilieză* în versuri și cuvinte turburătoare“ [37]) dar nu exista dovada certă că s-ar fi cîntat melodia, deși prezența în Principate a refugiaților politici francezi lasă să presupunem că s-ar fi cîntat încă pe la începutul secolului, sau cel puțin pe timpul Revoluției din 1821 și după aceea.

Desfășurarea Revoluției a avut numeroase momente dramatice în care poporul, ridicat la luptă pentru libertate și dărîmarea orînduirii feudale, a dat dovadă de eroism, mergînd pînă la sacrificiu. Fiecare dintre aceste momente a făcut să apară versuri vibrante, care cereau unire și îndemnau la luptă. Cu prilejul zilei de 11 iunie, cînd s-a dezlănțuit Revoluția la București, poetul D. Bolintineanu scrie versuri pline de dinamism ,în care îndeamnă masele la luptă :

Nobili fii ai României
Pînă cînd să suspinați ?
Iată ziua libertății,
Către arme alergați. . . . . . [38])

Versurile cele mai revoluționare au fost scrise însă la sfîrșitul aceleiași luni iunie, și au fost impuse de unul dintre evenimentele dramatice. Se știe că, pe 19 iunie, poporul — cu prețul a șapte morți și a opt răniți — a trebuit să dejoace eforturile reacțiunii de înăbușire a Revoluției, eliberînd guvernul provizoriu, pe care aceasta reușise să-l aresteze. În fruntea maselor populare s-a aflat și Ana Ipătescu, căreia C. Aricescu îi dedică o odă. [39]) Pe ziua de 28 iunie, reacțiunea lansează zvonul că o numeroasă armată țaristă se îndreptă spre București. Alarmat, guvernul provizoriu părăsește capitala. Începîndu-se represaliile, masele populare se ridică din nou pentru apărarea drepturilor cîștigate. În cea de a doua zi fierbinte, pe 30 iunie, cînd ciocnirile ating punctul culminant, poetul I. Catina, scrie ceea ce s-a considerat ca *Marșul de la 1848* al bucureștenilor.

Aideți, frați, într-o unire,
Țara noastră e-n pieire !
Aste ziduri și palate
Unde zac mii de păcate
Aideți a le dărîma !

Prezența vie a jertfelor aduse, și fierberea continuă a maselor smulg poetului versuri electrizante :

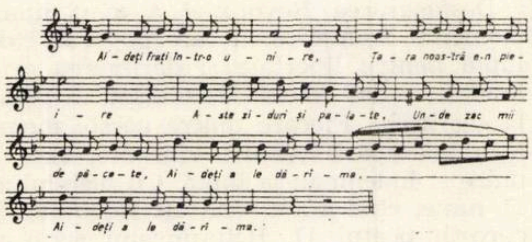
N-auziți în piață larmă ?
Dați năvală-n mîini cu armă !
Căci soldatul ne ajunge,
Baioneta ne străpunge,
Dați de-o vrea și el să dea !

Fulgerile se îndreaptă împotriva tuturor, inclusiv împotriva regimului țarist care amenință libertatea cîștigată :

Ai, Române, de vorbește,
Singur legi ție-ți croiește.

Voi, ciocoi, să staţi afară,
Tu, muscal, să ieşi din ţară
Căci poporul aşa vrea !

Textul se publică în apropiatul număr al gazetei *Pruncul român* [40])



I. Buteanu

MARŞUL DE LA 1848

Aideţi, fraţi, într-o unire,
Ţara noastră e-n pieire !
Aste ziduri şi palate
Unde zac mii de păcate,
Aideţi a le dărîma !
Aideţi a le dărîma !

N-auziţi în piaţă larmă ?
Daţi năvală-n mîini cu armă !
Căci soldatul ne ajunge,
Baioneta ne străpunge.
Daţi, de-o vrea şi el să dea ! (bis)

Destul fiarele ne strînge
Şi robia-n vatră plînge !
Inima mi se-mpetreşte,
Fierea mi se amăreşte,
Morţi mai bine-ar fi să fim ! (bis)

Însă patria ne cere,
Printr-un suflet de durere,
Decît viaţă-ndelungată
Sub robia ruşinată,
Cu-arma-n mînă să perim (bis)

Fraţilor, să n-aveţi milă !
Daţi în cei ce vă fac silă,
Vă ia plugul, arătura,
Boul chiar din bătătură,
Pare-ar fi un drept al lor ! (bis)

Dreptul lor e şi al nostru,
Cîmpul lor e şi al nostru,
Ş-adunarea cea obştească
Fiind casa românească,
Este casa tuturor (bis)

Ai, Române, de vorbeşte,
Singur legi ţie-ţi croieşte.
Voi, ciocoi, să staţi afară !
Tu, muscal, să ieşi din ţară !
Căci poporul aşa vrea (bis)

Toba-n piaţă să răsune,
Tot Românul să se-adune.
Ori pe viaţă, ori pe moarte !
Dulce-i pentru libertate
Un mormînt a cîştiga ! (bis)

Autorul melodiei a rămas necunoscut. Melodia prezintă caracter dinamic, asemănător dinamismului versurilor. Nu ştim cît de mult se va fi cîntat, dar în mod cert s-a cîntat. Textul a mai văzut lumina tiparului în anul 1859,[41] deci după Unirea Principatelor. În întregul său, cîntecul se află într-un manuscris în notaţie psaltică, [42]) şi a fost publicat, tot cu notaţie psaltică, la începutul secolului nostru. [43]) Exemplul dat provine din această tipăritură.

În comparaţie cu *Deşteaptă-te Române,* cîntecul lui Catina a circulat incomparabil mai puţin, cel puţin după înfrîngerea Revoluţei. Aceasta se explică prin limbajul incendiar al versurilor, justificat la rîndu-i prin momentul cînd textul a luat naştere.

Gazetele timpului — îndeosebi cele care apăreau la Bucureşti şi la Braşov — conţin numeroase texte revoluţionare, dar nu s-a scris pentru toate muzica, sau poate că nu au ajuns pînă la noi. Al. Flechtenmacher a scris muzica pentru cîteva dintre aceste texte, precum :

— *Sfîntă zi de libertate,* versuri de Eugen Carada ;

— *Mama lui Ştefan cel Mare,* versuri de D. Bolintineanu ;

— *Unsprezece cireşar,* versuri de P. Pascady;

— *Apelul moldovenilor de la '48,* versuri de I. Poni ;

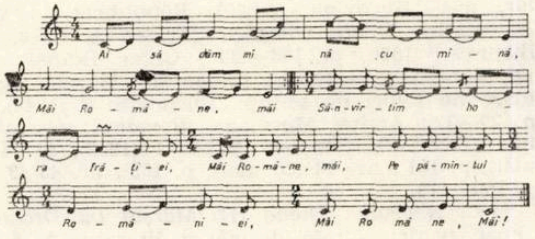
— *Sfînta zi de libertate.* Autorul textului necunoscut, etc.

Creaţia acestui muzician pe texte revoluţionare şi patriotice merită un studiu aparte, cu atît mai mult cu cît a arătat preferinţa pentru asemenea texte pînă la adînci bătrîneţe. Nu tot ce a compus el s-a bucurat de circulaţie, la fel de mare, dar cele mai multe creaţii ale lui au fost agreate şi cîntate de mase.

Bukarester deutsche Zeitung din anul 1849 (p. 118—119) anunţă următoarele creaţii ale lui I. A. Wachmann : *Amurat, Salutare armatei nou organizate,* un marş pe motive româneşti ; *Sărbătoare în Rusia,* tablou muzical. [44])

Deşi nu a jucat rolul mobilizator al cîntecelor revoluţionare la care ne-am referit pînă acum, *Hora Ardealului* merită să ne reţină puţin atenţia. Versurile — a căror primă strofă este identică cu cea a viitoarei *Hora Unirii* — au fost create de Vasile Alecsandri sub impresia puternică a ceea ce a văzut şi a auzit la Adunarea naţională care a avut loc la Blaj începînd din ziua de 15 mai 1848. Poetul a con-

cretizat aici dorința fierbinte a românilor de pretutindeni de a se uni într-o țară unică : România. Poezia a fost publicată la scurt timp. [45])



HORA ARDEALULUI

Ai să dăm mînă cu mînă, *Măi Române măi*
Cei cu inima română, *Măi române măi*
Să-nvîrtim hora frăției, *Măi române măi*
Pe pămîntul României. *Măi române, măi*

A sosit ziua dreptății, *Măi Române, măi!*
Sfînta zi a libertății, *Măi Române, măi*
Tot creștinu-nveselește, *Măi Române măi*
România-ntinerește. *Măi Române măi*

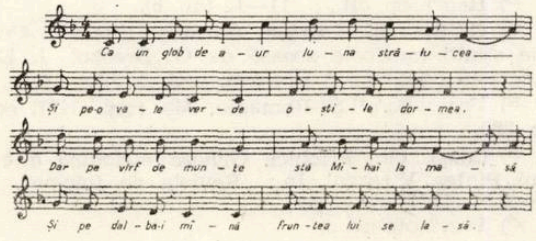
Ardelean, copil de munte, *Măi Române măi*
Ea-n ridică-ți acea frunte, *Măi române măi*
Și te-nsuflă de mîndrie, *Măi Române măi*
Că ești fiu de Românie. *Măi române măi*

Ardelean ! lumea te vede, *Măi Române măi*
România-n noi să-ncrede, *Măi Române măi*
Căci de-acum Românu-n lume *Măi Române măi*
Va fi vrednic de-al său nume. *Măi Române măi*

Ura, frați, în fericire, *Măi Române măi*
Ura, frați, într-u unire, *Măi Române măi*
Să-nvîrtim hora frăției *Măi Române măi*
Pe pămîntul României ! *Măi Române măi*

Melodia este de origină populară, adaptată de G. Ucenescu versurilor lui Alecsandri. [46]) Dovada primă a acestei origini ne-o face refrenul : *Măi Române, măi,* pe care l-a introdus pentru a acoperi dimensiunea frazelor melodice preexistente. Este mai mult ca sigur că adaptarea a avut loc mai tîrziu, deci nu s-a putut cînta în timpul frămîntărilor din 1848 și începutul lui 1849. [47])

Dintre cîntecele patriotice, în care se vorbește despre trecutul eroic al poporului român, ne oprim la *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul* sau — după cum i se mai spune, după primul vers — *Ca un glob de aur*.



CA UN GLOB DE AUR

Ca un glob de aur luna strălucea
Și pe-o vale verde oștile dormea.
Dar pe vîrf de munte stă Mihai la masă
Și pe dalba-i mînă fruntea lui se lasă.

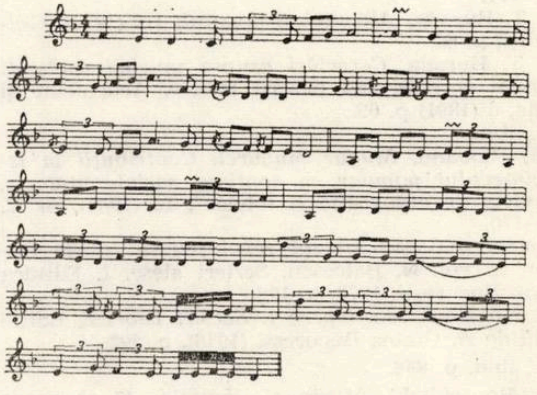
Stă în capul mesei, printre căpitani,
Și recheamă dulce tinerii săi ani.
Căpitanii toarnă prin pahare vin
Și în sănătatea lui Mihai închin.

Dar Mihai se scoală și le mulțumește
Și luînd paharul, astfel le vorbește.
„Nu vă urez viață, căpitanii mei,
Dimpotrivă, moarte iată ce vă voi !

Ce-i viața noastră în sclavie oare ?
Noapte fără stele, ziuă fără soare.
Cei ce rabdă jugul și-a trăi mai vor,
Merită să-l poarte, spre rușinea lor !"

Versurile aparțin lui D. Bolintineanu, poetul care s-a aplecat cu multă dragoste asupra trecutului nostru, dar autorul melodiei rămîne, deocamdată, necunoscut. Cîntecul poate fi găsit prin repertorii și manuale școlare. Exemplul nostru provine dintr-un manuscris în notație psaltică, de pe la 1883. [48]) Între diferitele variante există mici deosebiri, cele mai simple fiind cele care au circulat în mediile școlărești, cum este cazul și cu cea pe care o prezentăm.

Dăm o ultimă melodie, pe care o luăm dintr-un manuscris în notație psaltică, aflat în fosta bibliotecă a prof. G. Breazul. [49]) Ca titlu găsim scris : *Marșul românesc de la 1848.*



Nu se cunoaște autorul melodiei și nici al textului — care lipsește în manuscrisul menționat — dar pe care-l găsim la alte variante :

Astăzi, fraților români,
Ne vedem și noi stăpîni
Pe-ale noastre vechi moșii
Ce erau mai mult pustii...

Afirmația că melodia ar fi de origină ...populară" este dezisă de însăși structura acesteia. [50])

Am ales și prezentat, din multe cîntece revoluționare și patriotice legate de 1848, un nu-

măr de opt piese. Ne-am oprit la acestea pentru că :

— reprezintă creații care nu numai că s-au cîntat în perioada abordată — cu excepția *Horei Ardealului*, totuși — dar s-au bucurat de circulație, în unele cazuri mare, chiar pînă în vremea noastră. Au continuat să fie cîntate pentru că exprimă setea de dreptate și iubirea de țară a maselor populare, sentimente permanente ;

— prin conciziunea și accesibilitatea lor, melodiile pot servi și astăzi ca model. Aceasta dovedește că numai trăirea intensă, alături de mase, poate duce la creații care să înfrunte secolele ;

— ne dăm seama de originea variată a melodiilor care s-au cîntat în timpul Revoluției pașoptiste. Cele trei surse : populară, împrumut de la alte popoare și creații noi vor fi prezente și în *Cîntecul muncitoresc revoluționar* de mai tîrziu.

Dar mai mult decît toate acestea, am abordat tema Cîntecelor revoluționare și patriotice din perioada anului 1848, pentru că am dorit să cinstim aniversarea celor 125 de ani care au trecut de la această confruntare a maselor, prin reamintirea cîtorva cîntece care au însuflețit și îmbărbătat în lupta lor pe cei care au deschis larg drumul unei Românii unite, libere și prospere, așa cum este cea în care trăim astăzi.

NOTE

[1]) K. Marx și Fr Engels. *Despre artă și literatură.* Editura pentru literatura politică. București, 1953, p. 304—311.

[2]) T. T. Burada, *Almanahul muzical*, III (1877), Goldner, Iași, p. 66.

[3]) T. T. Burada. *Cercetări asupra muzicii ostășești la Români*, în : Revista pentru Istorie, Arheologie și Filologie, 6 (1891) p. 69.

[4]) Id., ibid.

[5]) Gh. Ciobanu. *Mugur mugurel. Contribuții la istoria cîntecului popular cu conținut social-agitatoric*, în „Revista de etnografie și folclor", 10 (1965), nr. 2, p. 161—170.

[6]) Nicolae Bălcescu.*Mersul revoluției în istoria Românilor*, în vol. N. Bălcescu. Scrieri alese. I. Editura Minerva. București, 1973, p. 196.

[7]) M. Kogălniceanu. *Opere I. Scrieri istorice.* Ediție îngrijită de A. Oțetea București (1946), p. 292.

[8]) Id., ibid. p. 648.

[9]) Fr. Rouschitzki. *Musique orientale. 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, arrangés et dédiés à Son Excellence Monsieur de Kiseleff...* (Iași, 1834), nr. 15.

[10]) J. A. Wachmann. *Bouquet de mélodies valaques originales...* Vienne, chez H. F. Müller, nr. 12, și respectiv : *Les bords du Danube. Chansons et danses roumaines...* Vienne, Vessely et Büsing ci-devant H. F. Müller, V, nr. 5.

[11]) Henri. *Airs nationaux roumains transcrits pour Piano.* Pietro Mechetti qm. Carlo, Wienne, nr. 14.

[12]) Anton Pann. *Cîntece de lume.* Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu. Editura de stat pentru literatură și artă. București, 1955 nr. 20, 21, 5 și 43.

[13]) C. Mikuli. *48 airs nationaux roumains (en quatre suites)* Cahiers I, II, III, IV [intitulate fiecare : *Douse airs nationaux roumains*]. Léopol, chez Gubrinovics et Schmidt, éditeurs (f. a.) ; I, nr. 5 ; II, nr. 7 ; IV, nr. 4 și respectiv 8.

[14]) Vezi : C. Negruzzi. *Scene pitorești din obiceiurile Moldovei : Cîntece populare a Moldovei*, în : „Dacia literară". Tom. I (ianuarie—iunie 1840), Iași, p. 121—134 ; V. Alecsandri. *Poezia populară a Românilor*, în : „Bucovina" (1849). Republicat în vol. V. Alecsandri. *Opere complete.* Partea a III-a. Proză. București 1876, p. 153—200 ; Cezar Bolliac. *Poezia populară*, în „Vestitorul românesc". Gazetă cuprinzătoare de feluri de sciințe. București. 8 (1844), nr. 4 p. 29—32 ; Andrei Mureșanu, *Românul și poezia lui*, în : „Telegrafu romanu" Sibiu, 1 (1853), nr. 41 (27 mai), p. 161 ; nr. 43 (30 mai), p. 165 ; nr. 43 (3 iunie), p. 169—170.

[15]) C. Negruzzi. *Doina III. Marșul lui Dragoș.* În : „Foae pentru minte, inimă și literatură", 5 (1842), p. 100—101.

[16]) George Barițiu. *Cîntece populare românești.* În : „Foae pentru minte, inimă și literatură", 12 (1849), nr. 11, 12 decembrie, p. 87—88. Republicat în : George Barițiu. *Articole literare.* ESPLA, 1959, p. 114—119 și 166—168 (col : „Mica bibliotecă critică") ; vezi și : Gr. Poslușnicu. *Istoria muzicii la Români.* „Cartea Românească", București, 1926, p. 43 Cristian Ghenea. *Procesul de formare a conștiinței naționale oglindit în documente muzicale.* „Muzica", 18 (1968), nr. 12 p. 21—22 ; V. Netea. *Avram Iancu.* În : „Magazin istoric", 6 (1972), nr. 9 (66), p. 4.

[17]) Biblioteca Academiei R.S. România. Ms. rom. *3497 : Carte de cînturi cu note de psaltichie, scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann, la 1852*, p. 189.

[18]) *Foae pentru minte, inimă și literatură.* Brașov, 11 (1848), p. 200

[19]) În articolul : *Codex moldovenesc din 1824* („Muzica" 22 (1972), nr. 5 (234), p. 13—14), Octavian Lazăr Cosma, pornind de la începutul unui *Andante*, care este identic cu începutul cîntecului *Din sînul maicii mele* pe întinderea a două măsuri a 4/4, o consideră pe aceasta ca „protomelodia" cîntecului *Deșteaptă-te Române.* Acest început nu este decît corespondentul melodic a ceea ce se cheamă „versuri călătoare", adică o „formulă melodică" identică — dar neavînd neapărat origine unică — în mai multe melodii. Prototipul unei melodii nu se poate determina însă în nici un caz, pornind de la un fragment melodic, ci de la întreg, de la conservarea pilonilor principali ai întregii melodii. Ori — după cum recunoaște însuși autorul studiului menționat — numai începutul este identic, în rest melodiile deosebindu-se categoric.

[20]) Grig. Alexandrescu. *Adio*, în : „Curierul românesc", București 4 (1832), p. 193—194.

[21]) M. Gr. Poslușnicu, op. cit. p. 405—406.

[22]) Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R. S. România, Fondul „G. Breazul", Ms. rom. 692 (dosar nr. 40) : Ms. I. Kitzulescu. *Adunare de vreo cîteva versuri desfătătoare*, f. 26 v. — 28 r.

[23]) G. Dem. Teodorescu. *Viața și activitatea lui Anton Pann.* Partea I.București, 1893, p. 61.

[24]) *Anul 1848 în Principatele Române.* vol. III. București, 1902, p. 83, apud Paul Cornea. *Anton Pann*, Editura de literatură. București 1964, p. 23. Să se vadă și : *Bibliografia analitică a periodicelor românești.* Volumul I. 1790—1850. Partea a III-a. Editura Academiei R.S. României. București, 1967, p. 942, col.2.

[25]) Henri. op. cit., p. 11—12 (no. 8).

[26]) G. Breazul. *Patrium Carmen. „Melos".* Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul I. Editura „Scrisul Românesc". Craiova, 1941, p. 394—395.

[27]) Vezi : B.A.R.S. România, Ms. rom. 3497, op. cit., p. 869.

[28]) Const. Gh. Prichici. *Geneza melodică a baladei* lui Pintea Viteazul, în : „Revista de folclor". București, 2 (1957), nr. 4 p. 7.

[29]) Vezi nota nr. 9.

[30]) T. Popovici. *Regele munților*. Poem din cîntece populare românești, despre Avram Iancu, Sibiu, 1924, p. 8.

[31]) Vezi : Gh. Ciobanu. *Barbu Lăutaru. Contribuții la cunoașterea vieții, activității și a repertoriului pe care l-a cîntat*, în : „Revista de folclor". București, 3 (1958), nr. 4, p. 127—129.

[32]) C. Mikuli, op. cit., Caiet II, nr. 6.

[33]) B.A.R.S. România, Ms. rom. 3497, op. cit., p. 104. Pentru text se trimite la *Magazin de cîntări vechi și noi* tipărit la Brașov în 1863.

[34]) *Istoria României IV. Formarea și consolidarea orînduirii capitaliste* (1848—1878). Editura Academiei R.P.R., 1964, p. 89.

[35]) Id. ibid, p. 89.

[36]) Vezi : Anton Pann. **Cîntece de lume**... op. cit., p. 305.

[37]) I. C. Fillitti. *Turburări revoluționare în Țara Românească între anii 1840—1843*, în : Anal. Acad. Rom. Seria II, Tom. XXXIV, 1911—1912 *Memoriile secțiunii istorice*. Souc. București, p. 217. Apud G. Breazul. *Patrium Carmen*, op. cit. p. 394. Pentru pătrunderea Marsiliezei la Români să se vadă și C.C. Ghenea. *Marsilieza în țara noastră*. „Muzica" 13 (1963), nr. 2, p. 19—23.

[38]) D. Bolintineanu. **Cîntec** *de libertate improvizat în ziua de 11 iunie*. „Poporul suveran", 1 (1848), nr. 1 p. 4.

[39]) C. Aricescu. *Odă. La Eroina Română Anetta Ipătescu*. „Pruncul român", 1 (1848) p. 32 ; „Amicul poporului", 1 1848), col. 161—166.

[40]) „Pruncul român". București, 1 (1848), nr. 10 din 8 iulie, p. 40.

[41]) Christ Joanninu. *Tilinca sau Culegere de mai multe cîntece naționale din ambele Principate. Cele mai multe noi de mai mulți poeți români și o părticică adunate și corectate de la lăutarii din țară*. Partea II-a. București. Imprimeria Iosif Romanow et Co. 1859, cîntul 39.

[42]) Ms. Goiceanu, aflat în biblioteca prof. Sebastian Barbu-Bucur. A aparținut fostului seminarist de la Argeș Ion Goiceanu, din Goicea Mică jud. Dolj, care l-a scris între 17 aprilie -17 august 1888. În transcriere liniară, melodia a mai apărut în „Muzica" 17 (1967) nr. 5 p. 27 și 18 (1968) nr. 6, planșa de la sfîrșit.

[43]) N. Severeanu. *Colecțiuni de cîntece naționale, bătrînești și călugărești, aranjate pe muzica orientală*. Broșura 1. Ediția I, Buzău. „Modernă" N. Davidescu, 1904, p. 45.

[44]) Vezi : *Bibliografia analitică a periodicelor românești* vol. I 1790—1850. Partea a III-a. Editura Academiei R.S. România, București 1967, p. 942, col. 2 (18957).

[45]) V. Alecsandri. *Hora Ardealului*, în : „Foae pentru minte, inimă și literatură". Brașov, 11 (1848), 24 iunie, p. 192.

[46]) B.A.R.S. România, Ms. rom. 3497, op. cit. p. 105 și 1030

[47]) Muzicologul Viorel Cosma crede că „melodia ce însoțește *Hora Ardealului* datează din perioada 1848—1851 (v. *Noi date despre contribuția muzicii în momentul Unirii*. „Muzica", 9 (1959) nr. 3, p. 26, col. 2) În sprijinul susținerii sale, aduce lipsa din manuscris a *Horei Unirii* al cărui text a fost definitivat de V. Alecsandri în 1856 („Foiletonul Zimbrului" Iași. 2 (1856), nr. 14, din 13 aprilie ; „Steaua Dunării" Iași, 2 (1856), nr 34, din 16 iunie, p. 135). Afirmația nu rezistă criticii, pentru că : a) G. Ucenescu a început să strîngă tot felul de cîntece — după cum demonstrează însuși manuscrisul său — după exemplul profesorului său Anton Pann, din anul 1852, cînd vine la București pentru învățătură ; b) manuscrisul său a fost scris după anul 1863, cum dovedesc numeroasele indicații de felul : „mai departe (textul) se află în „Magazin". Ori, publicația sa : *Magazin de cînturi vechi și noi* (Broșura întîi, Brașov, (f. ed.) a apărut în anul 1863 (vezi : *Bibliografia generală a etnografiei și foclorului românesc*. I (1800—1891). București. Editura pentru literatură, 1968, p. 496, nr. 5912) ; c) melodia, așa cum se prezintă, este simplificată de Ucenescu pentru elevii săi — la Cîntul 52[illegible] (p. 1030) chiar se indică : „Cînt de școală" iar el a fost numit ca profesor după înapoierea de la studii ; d) pentru G. Ucenescu, *Hora Unirii* este reprezentată de această primă variantă, în care strofa de început este cea din cunoscuta *Hora Unirii*.

[48]) În „Foae pentru minte, inimă și literatură", 10 (1847) p. 212, poartă titlul : *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare*.

[49]) Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R. S. România. Fond „G. Breazul" Ms. rom. 4701 : „*Dorul*". *Colecțiune de cîntece vechi românești aranjate pe muzica bisericească (psaltichie), de Pană C. Brăneanu*. Ed. a II-a. Lucrarea premiată cu „Medalia de aur" la Expoziția română din anul 1906, f. 215.

[50]) Vezi : Prof. C. Brăiloiu și V. I. Popovici. **Coruri** *și cîntece pentru tineretul școlar*... București, 1943, p. 98.

ANUL CANTEMIR

Contribuţii inedite la studiul moştenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (I)

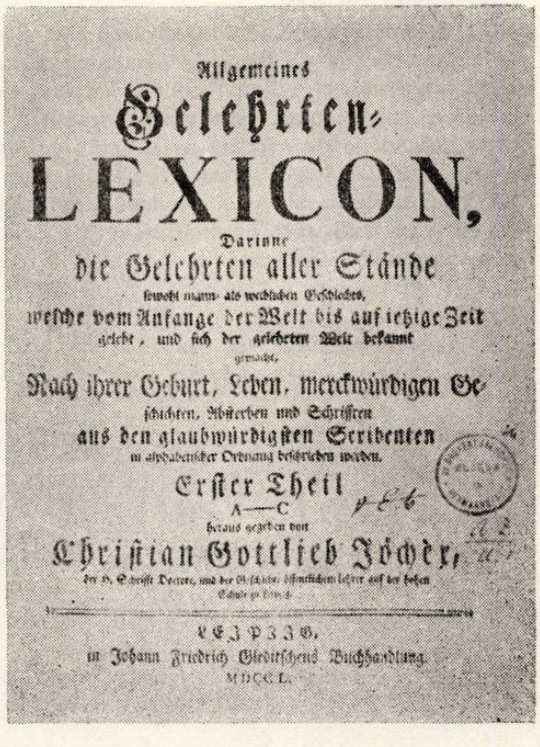
de **VIOREL COSMA**

Dimitrie Cantemir, în epoca maturităţii. Gravură apărută la Londra în 1734 (*The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*)

Aniversarea a trei veacuri de la naştere şi a 250 de ani de la moartea marelui cărturar moldovean Dimitrie Cantemir a stimulat ample investigaţii în arhivele şi bibliotecile din ţară şi de peste hotare, pentru conturarea cît mai exactă a personalităţii multilaterale a celui mai reprezentativ umanist român din epoca feudală. Deşi la data redactării prezentului studiu rezultatele cercetărilor încă nu sînt complet cunoscute, totuşi de pe acum — mai ales asupra muzicianului Dimitrie Cantemir — se pot aduce preţioase contribuţii inedite menite să amplifice valorosul studiu-monografic realizat în urmă cu aproape şapte decenii de către Teodor Burada.

Aşa cum am arătat, pe bază de documente din arhivele străine, într-un material din revista *Studii de muzicologie* [1]). Dimitrie Cantemir a fost considerat —

în epoca sa — un muzician *profesionist*, asigurîndu-i-se acest loc atît în enciclopedii şi dicţionare de muzică, cît şi în tratate de istoria muzicii din sec. XVIII (Johann Nicolaus Forkel). Într-adevăr, precizarea aceasta schimbă radical imaginea estompată din trecut, cînd Dimitrie Cantemir ne-a apărut ca un „savant", un „enciclopedist", un „umanist", cu multiple preocupări cultural-artistice printre care şi „muzicale". Faptul că pînă azi, din întreaga sa operă editată, singurele lucrări care nu s-au publicat au fost tocmai tratatul de muzică şi creaţiile muzicale ale „prinţului valah" *(Allgemeines Gelehrten Lexicon...* de Chr. G. Jöcher, 1750), explică în bună măsură cauzele care au împiedicat precizarea imaginii personalităţii muzicale.


Allgemeines
Gelehrten-
LEXICON,
Darinne
die Gelehrten aller Stände
sowohl manns- als weiblichen Geschlechts,
welche vom Anfange der Welt bis auf ietzige Zeit
gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt
gemacht,
Nach ihrer Geburt, Leben, merckwürdigen Geschichten, Absterben und Schriften
aus den glaubwürdigsten Scribenten
in alphabetischer Ordnung beschrieben werden.
Erster Theil
A—C
heraus gegeben von
Christian Gottlieb Jöcher,
LEIPZIG,
in Johann Friedrich Gleditschens Buchhandlung.
MDCCL.

Savant de tip renascentist, avid de învăţătură în toate domeniile, Dimitrie Cantemir s-a născut la confluenţa marilor culturi pe care le-a absorbit deopotrivă : *europeană şi orientală*. A crescut însă, în spiritul cultural al poporului căruia îi aparţinea, pe care s-au altoit straturile de cultură umanistă bizantină, musulmană — orientală şi europeană — apuseană. Opera sa rămîne expresia unei originale sinteze, a unui umanism românesc (N. Iorga) eliberat de idealismul clerical şi purtînd amprenta spiritului antic greco-latin.

Ca muzician profesionist, Dimitrie Cantemir a fost un remarcabil teoretician muzical (la nivelul veritabilului om de ştiinţă), un virtuoz interpret (la tanbur şi ney), un autentic compozitor (care şi-a *notat* lucrările), un pasionat constructor de instrumente *(„instrumentul matematic"* inventat în Rusia a căutat să răspundă la problema majoră a epocii barocului : temperarea modurilor şi sunetelor), iar pentru muzica românească şi turcească un erudit etnograf, folclorist şi istoriograf. Deşi nu ne propunem acum să analizăm toate laturile complexului nostru muzician, totuşi chiar din simpla enumerare de mai sus se desprinde cu claritate adevărul istoric ce nu mai poate fi în viitor contestat : Dimitrie Cantemir se înscrie în cultura românească şi universală ca *muzician profesionist*.

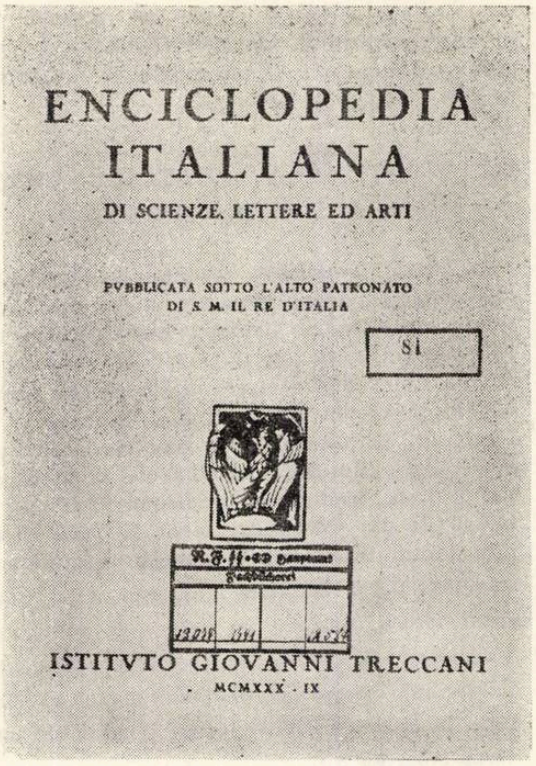
MULTILATERALA CULTURĂ MUZICALĂ A LUI D. CANTEMIR

În *Istoria ieroglifică*, veritabil pamflet politico-social de aleasă formă filosofico-literară, există o menţiune a lui Dimitrie Cantemir peste care au trecut cu uşurinţă toţi cercetătorii istorici şi muzicali de pînă acum : ieromonarhul Ieremia Cacavelas, eruditul om de ştiinţă cretan şi principalul pedagog al familiei Cantemir, personalitate marcantă europeană cu studii de teologie, filosofie, medicină etc. la Leipzig şi Viena, profesor, traducător, predicator şi scriitor de vază la curţile din Occident, Orient şi Ţara Românească (Constantin Brîcoveanu), apare în susnumita „istorie secretă" a lui Dimitrie Cantemir sub înfăţişarea... *privighetorii*, pasărea cu cele mai apreciate virtuţi „muzicale". De ce acest surprinzător epitet adresat lui Ieremia Cacavelas, distinsul savant al cărui prestigiu la curtea moldovenească îl situa de-asupra tuturor boierilor ?

În ciuda faptului că viaţa şi activitatea multilaterală a lui Ieremia Cacavelas au format obiectul unor amănunţite cercetări istorice interne (Constantin Erbiceanu, Nicolae Iorga, Constantin Caradja, P. P. Panaitescu, Ariadna Camariano-Cioran) şi externe (Constantin Sathas, Gh. Zaviras, D. Procopiou, Hector Serafidis) nimeni nu a subliniat pînă acum pregătirea *muzicală* a acestui ieromonah.

După cum a stabilit Ariadna Camariano-Cioran în documentatul studiu *Jérémie Cacavela et ses relations avec les Principautés Roumaines*[3], eruditul profesor al lui Dimitrie Cantemir a îndeplinit funcţiunile de „superior" al mănăstirilor Plăviceni (Olt) şi *Sf. Sava* (Moldova). Nu se putea ajunge la asemenea funcţii fără a cunoaşte bine cîntarea bisericească. Ceva mai mult. A tradus şi a tipărit o lucrare de tipic religios care presupunea stăpînirea deplină a slujbei religioase : *Învăţătură sîntă, adecă sîntei şi dumnezăeştii liturghii de pe limba grecească pe limba rumănească de Eremiia Cacavela dascăl...* Iaşi, 1697.

Pe de altă parte, numele dascălului lui Dimitrie Cantemir, al cărui umor şi spirit satiric au depăşit cadrul strîmt al curţii moldovene, a intrat în folclorul românesc şi grecesc. „Cacavelas a fost pentru timpul său — remarca Ariadna Camariano-Cioran — un umanist cu un vast orizont de cunoştinţe în toate domeniile, un poliglot şi în acelaşi timp un tip original puţin cam ciudat care şi-a bătut joc de opinia publică, fapt care a generat numeroase anecdote ce au circulat pe contul său atît în folclorul grec, cît şi în folclorul românesc'.[4]



Pornind de la aceste elemente strîns legate de portretul lui Ieremia Cacavelas, dar mai ales de preocupările discipolului său, Dimitrie Cantemir, așa cum se reflectă ele în *Descriptio Moldaviae*, am investigat amănunțit biografia umanistului cretan mai ales asupra surselor italiene (se știe că I. Cacavelas a părăsit insula Creta în urma luptelor dintre turci și venețieni). Rezultatele au dezvăluit faptul excepțional care luminează strălucitor educația muzicală a „beizadelei Dumitrașcu" : „*Studio filosofia, matematica, musica, con vari illustri maestri stranieri, fra il quali primeggia E. Cacavela, poliglotta famoso,* compositore di musica (s.n.) *e abile disegnatore*". [5].

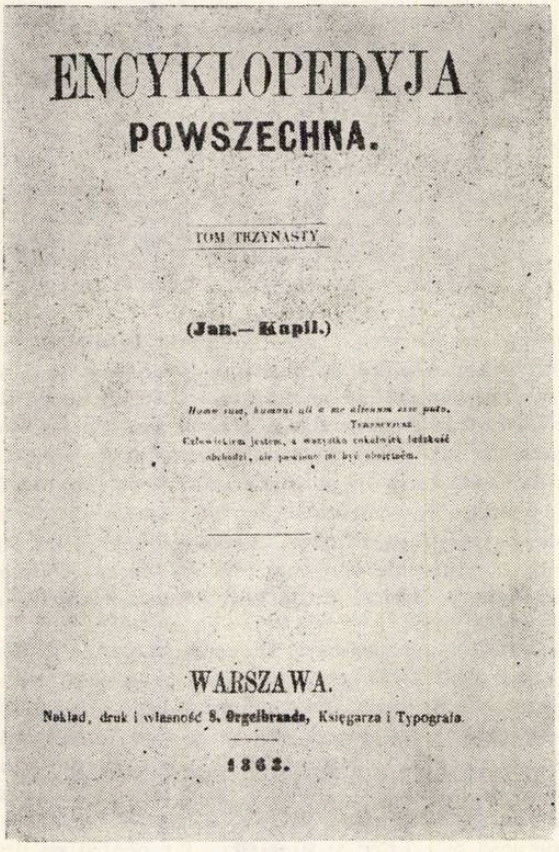
CANTEMIR, Dimitrie. – Principe di Moldavia e storico, nato il 26 ottobre 1674, morto il 21 agosto 1723 in Russia. Figlio di Costantino C. principe di Moldavia dal 1685 al 1693, diede sin da giovane brillanti prove d'ingegno molteplice e vivace, e si rivelò con gli anni tipico esempio di erudizione enciclopedica settecentesca. Studiò filosofia, matematica, musica, con vari illustri maestri stranieri, fra i quali primeggia E. Cacavela, poliglotta famoso, compositore di musica e abile disegnatore. Il nome del C. si fece presto

Deci, tînărul Dimitrie Cantemir și-a început studiile muzicale *în țară*, la Iași, sub atenta și competenta îndrumare a acestui „*compositore di musica*". Ce fel de muzică a scris Ieremia Cacavelas ? În ce domeniu al artei sunetelor l-a instruit pe urmașul neamului Silișteniior ? I-a împărtășit oare lui Dimitrie Cantemir ceva din marea artă a culturii muzicale renascentiste europene ? Preocupările muzicale și etnografice timpurii ale viitorului domnitor nu s-au născut oare din contactul fructuos cu Ieremia Cacavelas, muzicianul ?

Acceptarea ipotezei noastre asupra începuturilor educației muzicale a lui Dimitrie Cantemir în patrie, încă din anii 1691—1693, sub obîăduirea ieromonahului cretan, ar îngădui unele răspunsuri plauzibile la multe probleme deschise și semne de întrebare care mai stăruie încă asupra vieții și activității muzicale a „prințului valah".

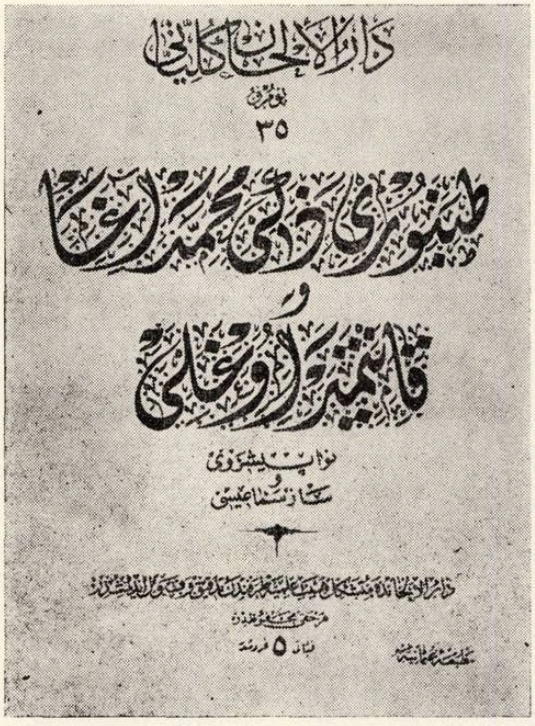
În primul rînd, Ieremia Cacavelas l-ar fi putut inița în cîntarea bizantină pe care — așa cum rezultă din mențiunile înserate în *Descriptio Moldaviae* — Dimitrie Cantemir o stăpînea destul de temeinic. [6] Posedînd la perfecție limba greacă veche, practicînd cîntarea de strană la Plăviceni, dascălul cretan nu a întîmpinat dificultăți în dezvăluirea muzicii bizantine. Dacă se va adeveri și teza cercetătoarei Ariadna Camariano-Cioran (prin care se infirmă studiile lui Dimitrie Cantemir cu Meletie de Arta la *Marea Școală* a Patriarhiei din Constantinopol) [7], atunci punctul de greutate al educației bizantine a savantului român trebuie mutat în țară.

Nu ne poate scăpa nici mențiunea din *Encyklopedyja Powszechna* că Dimitrie Cantemir poseda „*slavona bisericească*" , limbă greu de învățat în capitala imperiului otoman. Amănuntul capătă o semnificație dublă : pe de o parte ne poartă cu gîndul la etapa studiilor lui Dimitrie Cantemir din secolul XVII (cînd limba slavonă era încă predominantă în biserica română) deci implicit și spre dascălul Ieremia Cacavelas (care a stat la Iași pînă la destituirea lui Antioh Cantemir, 1700), iar pe de altă parte îl leagă pe „prințul valah" de muzica psaltică din Moldova, poate singurul loc unde ar fi auzit și învățat „slavona bisericească" [9].



În al doilea rînd, Ieremia Cacavelas a luat contact — înainte de a poposi în Țările Române — cu știința, arta și implicit cu muzica occidentală în călătoriile sale în Italia, Germania, Austria, Anglia. Cunoștea

perfect limbile latină şi italiană, deci avea acces la creaţiile gregoriene şi la muzica renaşterii şi barocului. În 1667, sub forma unor scrisori, redactate la Londra, Ieremia Cacavelas a realizat o lucrare dogmatică ce dovedeşte perfecta stăpînire a cultelor orientale şi catolice : *Disertaţie asupra celor cinci diferenţe care există între Biserica greacă şi Biserica romană*. Este greu de crezut că acest „*compositore di musica*" să nu-i fi dezvăluit tînărului Dimitrie Cantemir nimic din frumuseţile artei europene. Din izvoarele pe care le posedăm pînă acum se pare că educaţia muzicală din capitala imperiului otoman l-a îndreptat mai mult spre muzica orientală. Dimitrie Cantemir nu ne spune nimic asupra eventualilor profesori (chiar particulari) care l-ar fi iniţiat în cultura muzicală europeană. Numai legăturile personale cu ambasadele străine din Constantinopol ni se par totuşi insuficiente pentru însuşirea creaţiei occidentale. Aşa că, răspunsul unui *imbold* către arta muzicală apuseană ar putea veni de la acelaşi Ieremia Cacavelas.



Neva saz semâisî de *D. Cantemir. Nr. 35 al culegerii* Türk Musikisinin Klasikleri, Istanbul (1920).

Trimis ca ostatec la turci, Dimitrie Cantemir şi-a continuat la Constantinopol cultura muzicală. Timp de 15 ani a studiat temeinic muzica instrumentală cu „doi greci Kiemani Ahmed, un renegat, şi Angeli, ortodox" *(Istoria imperiului otoman)*. Deci între 1688—1703 muzicianul român a pătruns în tainele tanburului, ney-ului şi mai ales în complexa teorie şi practică a stilului oriental.

Stăruie totuşi o întrebare : de ce i-au trebuit lui Dimitrie Cantemir atîţia ani de studii ? Nu cumva, din dorinţa de a se impune ca autoritate în materie, a exagerat în datele autobiografice din *Istoria imperiului otoman* asupra duratei de pregătire muzicală ? Putea un muzician prestigios care frecventa cele mai înalte şi exigente cercuri politice şi artistice din Constantinopol să-şi decaleze studiile pînă la vîrsta de aproape 30 de ani, prezentîndu-se în faţa auditorilor (fie chiar particulari) în dubla postură de elev şi dascăl ?

Spre a răspunde exact şi a tălmăci înţelesul textului lui Dimitrie Cantemir trebuie mai întîi să cunoaştem procesul intim de învăţămînt al muzicii orientale, condiţiile de însuşire *practică* a repertoriului turcesc şi apoi mobilul nemărturisit al muzicianului moldovean de a prelungi peste limitele obişnuite perioada de studiu instrumental.

Dar mai întîi o remarcă, sugerată de exprimarea oarecum confuză a lui Dimitrie Cantemir : timpul petrecut de muzicianul român la Constantinopol este limitat între anii 1688—1710. Din aceşti 22 de ani, aproape 3 ani (1691—1693 şi 1699—1700) i-a petrecut în patrie încît nu ar fi exclus ca tocmai în timpul studiilor muzicale (socotit global) să fi revenit în Moldova. Astfel, neţinînd seama de întreruperile, relativ scurte (dovadă că nu şi-a schimbat profesorii), formularea globală „amîndoi mi-au fost instructori cinsprezece ani", să devină în realitate doar 12 ani de studiu efectiv. Acest interval apare în orice caz mai plauzibil, deşi problema rămâne deschisă în continuare.

Exista însă un specific al învăţămîntului muzical turcesc pe vremea lui Dimitrie Cantemir pe care însuşi autorul *Istoriei imperiului otoman* ni l-a prezentat destul de sugestiv cu toate meandrele lui : „Civilizaţiei îi urmează totdeauna şi pretutindeni muzica, dar la muhammedani ea nu se predă nici o dată în şcoli spre a fi învăţată, ci numai individual, pe la casele lor, de către oameni iscusiţi în arta muzicală. Şi-o însuşesc aproape toţi copiii de boieri (şi chiar mulţi de-ai oamenilor de rînd, după cum cineva are dorinţa sau o înclinaţie specială pentru aceasta), precum şi *ulema*, adică toţi *savanţii*, dintre care n-am aflat pe nici unul care să nu ştie să cînte ceva sau măcar să înţeleagă muzica, pentru că neamul persan şi turc (dar nu şi cel arab) se delectează peste măsură în mod obişnuit cu muzica" [10].

Să reţinem deci, că învăţămîntul era *particular*, nu organizat în şcoli sau Conservatoare ca în occident. De aci, decurgea automat o perioadă mai lungă de însuşire a teoriei şi practicii muzicale. În al doilea rînd se impune şi observaţia că muzica făcea parte integrantă din disciplinele oamenilor de ştiinţă orientali, dar — accentua Dimitrie Cantemir — spre a se „delecta". În sfîrşit, precizarea că muzica şi-o însuşeau „aproape toţi *copiii*", justifică începuturile timpurii ale învăţămîntului artistic al lui Dimitrie Cantemir.

Asupra practicii muzicale orientale (care solicita o îndelungată pregătire instrumentală) Dimitrie Cantemir ne oferă în aceeaşi lucrare *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane* suficiente detalii pentru înţelegerea specificului însuşirii repertoriului muzical : „Fiecare autor se sileşte să compună după plac piese în diferite moduri muzicale şi cu măsuri cît se poate mai grele încît cel mai iscusit interpret în acea măsură nu poate nicidecum cînta lucrarea, chiar dacă ar fi auzit-o de o mie de ori. De aceea, compozitorii orientali nu au nici note care să indice precis modurile şi tempii (care sînt într-o atît de mare şi lesnicioasă practică la europeni). Căci dacă va cunoaşte cineva perfect aşa numitul *usul* (structura ritmico-melodică

— n.n.) poate să execute o piesă fără nici o greşeală şi fără ajutorul acelor note, dacă o va auzi de două sau trei ori de la autorul sau dascălul său". [11]

Aşa dar, nu numai că repertoriul trebuia învăţat printr-o migăloasă şi îndelungată practică sub continua îndrumare a profesorului (căci nu existau note, partituri), dar fiecare compozitor îşi socotea creaţia un veritabil unicat, cu secrete profesionale complicate, greu de „prins" după numai cîteva audiţii. Desigur că imitaţia maestrului impunea elevului o lungă perioadă de învăţămînt, iar oralitatea părea oarecum implicată, chiar căutată, de creatori spre a nu comunica în scris nimic. De aci şi o altă concluzie : fiecare compozitor era în acelaşi timp şi interpret.

În lumina acestor detalii documentare, vom înţelege adevărul anilor de îndelungată ucenicie artistică ai lui Dimitrie Cantemir. Pe de altă parte vom reţine şi faptul că adunarea şi notarea celor peste 360 de piese din *Mecmu'a Kantemiroğlu* se înscriu în aceeaşi perioadă de studii, etapă necesară de acumulare repertorială ce nu se putea despărţi de legăturile muzicianului moldovean cu profesorii săi. Fără prezenţa permanentă a maeştrilor melodiilor orientale, Dimitrie Cantemir nu ar fi realizat culegerea de cîntece. Sigur că anii necesari întocmirii anexei muzicale a tratatului au intrat în calculul afirmaţiei „mi-au fost instructori cinsprezece ani".

Educaţia muzicală multilaterală de la Constantinopol a inclus şi iniţierea în problemele teoretice ale culturii muzicale antice universale. Astfel, cu Meletie de Arta a pătruns nu numai în filosofia lui Thales din Milet, Aristoxenos din Tarent şi Aristoteles, ci şi în lucrările lor cu *profil muzical (Problemata, Politika, Elemente de armonie, Elemente de ritmică).*

De asemenea, printre prietenii de casă ai lui Dimitrie Cantemir s-a numărat filosoful, matematicianul şi astronomul Essad efendi, traducătorul lui Aristoteles în limba turcă. Este greu de crezut că acesta nu i-a făcut cunoscute ideile marelui filosof antic despre muzică.

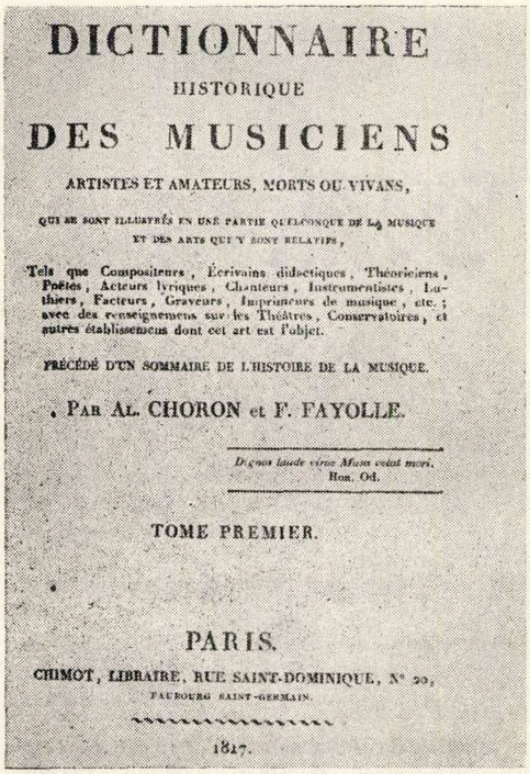
În contactul cu operele teoreticienilor muzicali ai Greciei antice, a deprins Dimitrie Cantemir teoria cosmogonică a muzicii turceşti, dar mai ales similitudinea cu celebra concepţie despre *„muzica sferelor"*. În *Sistema sau întocmirea religiei muhammedane,* muzicianul nostru arată că „turcii şi persanii, adaptînd întreaga muzică mişcării cereşti", definesc teoria muzicală după acelaşi număr de elemente şi principii „cum le transmit vechii naturalişti", după felul cum „este alcătuită lumea fizică". [12] Deci, nu încape îndoială că Dimitrie Cantemir îi aprofundase pe „vechii naturalişti" elini şi orientali.

Poate chiar şi principiile acusticii muzicale ale lui Pitagoras şi Aristoxenos din Tarent nu i-au scăpat avidului cercetător român, dacă ne gîndim la *„instrumentul matematic"* construit în Rusia prin care încerca echivalenţe între modurile şi sunetele muzicii europene şi intervalele netemperate ale muzicii orientale.

Să nu uităm că accesul beizadelei moldovene la biblioteca Academiei Patriarhiei greceşti din Istanbul şi chiar în bogata şi — pentru alţii — inaccesibila bibliotecă a Sultanului, rămîn argumente suficiente pentru posibilităţile largi de informare în literatura antică grecească.

Părăsind definitiv după 1710 capitala imperiului otoman, Dimitrie Cantemir şi-a continuat cultura muzicală în Rusia. Aici, în preajma ţarului Petru cel Mare, şi-a lărgit orizontul pe de o parte în domeniul muzicii religioase, iar pe de altă parte în cultura muzicală europeană. Se cunosc afirmaţiile „prinţului valah" despre priceperea ţarului „în muzica bisericească", după cum ne sînt suficiente documentele referitoare la educaţia muzicală europeană a fiilor săi la curtea rusească. [13] În capitolul referitor la cultura muzicală europeană, din partea doua a prezentului studiu, vom arăta pe larg preocupările lui Dimitrie Cantemir în adîncirea fenomenului artistic european.

În posesia unei atît de vaste şi multilaterale pregătiri muzicale, socotim că personalitatea lui Dimitrie Cantemir nu mai poate fi privită în afara profesionistului de superioară şi autentică vocaţie pentru arta sunetelor.



DICTIONNAIRE

HISTORIQUE

DES MUSICIENS

ARTISTES ET AMATEURS, MORTS OU VIVANS,

QUI SE SONT ILLUSTRÉS EN UNE PARTIE QUELCONQUE DE LA MUSIQUE ET DES ARTS QUI Y SONT RELATIFS,

Tels que Compositeurs, Écrivains didactiques, Théoriciens, Poëtes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes, Luthiers, Facteurs, Graveurs, Imprimeurs de musique, etc.; avec des renseignemens sur les Théâtres, Conservatoires, et autres établissemens dont cet art est l'objet.

PRÉCÉDÉ D'UN SOMMAIRE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

PAR AL. CHORON ET F. FAYOLLE.

Dignos laude viros Musa vetat mori.
Hor. Od.

TOME PREMIER.

PARIS.

CHIMOT, LIBRAIRE, RUE SAINT-DOMINIQUE, N° 20, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

1817.

Titlurile şi datarea lucrărilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir

În istoriografia românească şi universală *numărul* şi *titlurile* exacte ale lucrărilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir cunosc o confuzie atît de gravă încît aceasta s-a transmis şi în literatura muzicologică. Nu numai atît ; există cercetători care contestă pînă şi *paternitatea* sau *existenţa* anumitor lucrări muzicale. În privinţa *datării* documentelor problema nu numai că nu a fost soluţionată pînă acum şi unisonul este imposibil de stabilit, dar se pare că există destule dificultăţi şi în viitor pentru rezolvarea definitivă a incertitudinilor (manuscrisul moldovenesc al lucrării

Introducere în muzica turcească nu s-a identificat pînă în prezent).

Desigur cel mai autorizat în lămurirea acestor probleme contradictorii trebuie socotit în primul rînd Dimitrie Cantemir. Dacă textele sale ar fi fost clare, astăzi nu am fi avut de rezolvat decît aspecte privitoare la datare (ţinînd seama că întreaga operă muzicală ni s-a transmis prin manuscrise). Însă lipsa de preciziune a autorului a constituit principala cauză a confuziilor.

„Invitat de aceştia (Davul Ismail efendi şi Latif Celebi — n.n.), am compus o carte mică în limba turcească despre arta muzicii şi o am dedicat-o lui Ahmed III, sultanului acum regnante. Precum am înţeles, amatorii de muzică se servesc pînă în ziua de astăzi — scria în *Istoria imperiului otoman* (1714—1716) — de regulele puse de mine în acea cărticică". Iar în finalul pasajului (după ce prezintă virtuţile muzicii orientale) mărturiseşte :" Dacă însă Dumnezeu îmi va da viaţă şi sănătate, voi trata despre această parte într-un op separat, după sistema şi opiniunea lumei orientale".

„Cînd eram la Constantinopol — scria în *Sistema sau întocmirea religiei muhammedane* (1722) — am alcătuit, ducînd-o precum nădejduim la bun sfîrşit, o carte (pe care am închinat-o actualului sultan Ahmed care se desfată mult cu muzica şi este foarte priceput în această artă) scrisă în dialectul turc, supunînd în ea regulile teoretice ale întregii muzici la anumite principii şi la canoane sigure, iar notele le-am redat cu caractere arabe pentru o mai uşoară folosire practică, arătînd mai clar teoria încît acum înşişi turcii afirmă că şi muzica practică şi cea teoretică au devenit mult mai uşoare şi mai limpezi".

Din cele două texte rezultă că :

1. A scris deja o primă „cărticică" teoretică.
2. Reflectă în viitor la un „op separat" despre muzica orientală.
3. Tratatul a fost „dedicat" sultanului Ahmed al III-lea (a cărui domnie a durat de la 23 august 1703 pînă la 1 octombrie 1730).
4. Limba de redactare a fost *turca*, iar literele folosite ca simboluri muzicale aveau caractere *arabe*.

Care sînt totuşi confuziile semănate de Dimitrie Cantemir prin textele mai sus citate ?

1. Dacă este vorba de tratatul său de muzică, al cărui manuscris autograf s-a descoperit recent în colecţia lui Sadeddin Arel şi care însumează peste 100 de pagini, atunci nu mai poate fi „*o cărticică*".
2. Lucrarea a fost „dedicată", nu „redactată", pe timpul lui Ahmed al III-lea. Deci, cînd şi-a scris Dimitrie Cantemir manualul teoretic : în secolul XVII (cînd nu domnea sultanul menţionat) sau în sec. XVIII ?
3. Nu aminteşte absolut nimic despre culegerea de melodii. Aceasta ar fi cea de a *treia* lucrare a „prinţului valah" sau numai o *anexă* la tratat ? Adăugarea culegerii de peste 360 de melodii la partea teoretică i-ar fi îngăduit lui Dimitrie Cantemir să-şi socotească lucrarea o simplă „cărticică" ?

În faţa atîtor întrebări nu trebue să ne mire suita de ipoteze şi de păreri confuze care au apărut după moartea muzicianului. Dar mai întîi să vedem ce păreri au susţinut cercetătorii străini.

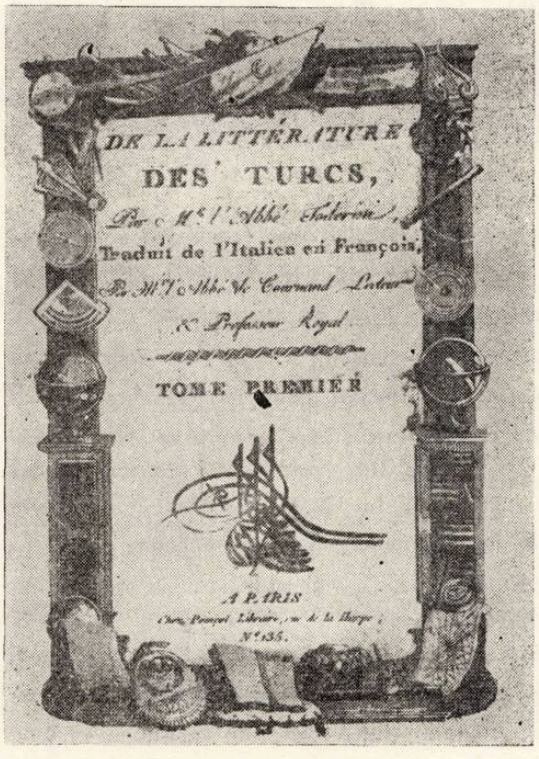
Francezul Charles Fonton îi recunoaşte (în 1751) lui Dimitrie Cantemir meritul de a fi „autorul a mai multor arii turceşti care au avut mare succes şi cari se aud încă cu mare plăcere", dar se întreabă nedumerit — după ce răsfoise *Istoria imperiului otoman* — de ce „acest Domnitor îşi atribuie gloria de a fi introdus notele în muzica orientală", căci „orientalii n-au deloc note ca şi noi" ? [14]. Aşa dar, nu ştia de tratatul lui Dimitrie Cantemir.

Doi cercetători din secolul XVIII, St. Priest şi Charles Eduard Guys, ultimul reluîndu-l pe primul, susţin : „Cantemir, în *Istoria imperiului otoman*, afirmă că a redactat un tratat despre muzică şi l-a trimis lui Ahmed al II-lea (sic !). Dacă totuşi — după cum susţine el — atunci s-a aplicat metoda sa didactică muzicală, aceasta trebue că nu s-a răspîndit prea mult întrucît acum se ştie atît de puţin despre ea, ca şi cînd nu ar fi existat niciodată" [15]. Totuşi, Ch. Ed. Guys în volumul al doilea din *Voyage littéraire* afirmă : *„Le prince Cantemir, qui avoit bien étudié cette partie qui en a même, fait un Traité, nous a laissé des Airs de sa composition, n'a pas hesité a mettre la musique Grecque-Orientale au dessus de la notre"* [16].

Deci, St. Priest confirmă posibilitatea existenţei tratatului, dar îi neagă răspîndirea metodei sale de învăţămînt artistic. În schimb Ch. Ed. Guys a aflat de existenţa tratatului şi mai ales de colecţia de cîntece a lui Dimitrie Cantemir.

Doi cercetători germani, autori de istorii ale muzicii, Franz Joseph Sulzer şi Johann Nicolaus Forkel au atestat preocupările teoretice muzicale ale muzicianului român, însă refuză să accepte existenţa lucrărilor teoretice [17].

Memorialistul italian Gianbatista Toderini (care trăise în 1781 la Constantinopol) îl confirmă pe „il dotto principe Cantemir" ca autor al unui *„scientifico Trattato dell-Arte Musica in lingua Turchesca"* [18].

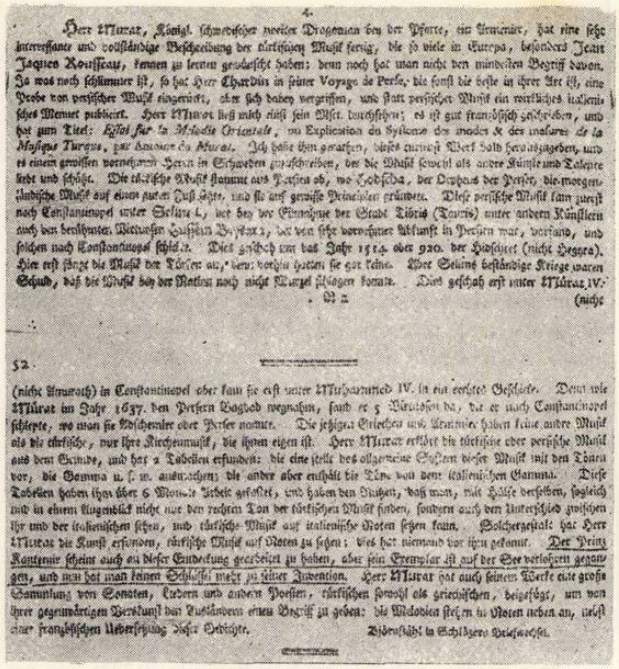


Filosoful Athanasie Comnen Ipsilanti, fost dragoman al Patriarhatului din Constantinopol (1776), atestă pregătirea superioară „în cunoştinţa muzicii încît o preda şi la alţii mulţi, apoi că el cel dintîi a alcătuit semnele muzicii turceşti spre înţelegerea şi urmarea sunetelor, metodă necunoscută turcilor şi născocită de Cantemir“ [19]. I se recunosc deci, prioritatea invenţiunii semnelor de notaţie, metoda de învăţămînt şi implicit tratatul muzical.

Historisch-Biographisches
Lexicon
der
Tonkünstler,
welches
Nachrichten
von dem
Leben und Werken
musikalischer Schriftsteller,
berühmter Componisten,
Sänger, Meister auf Instrumenten,
Dilettanten,
Orgel- und Instrumentenmacher,
enthält;
zusammengetragen
von
Ernst Ludwig Gerber,
Fürstlich Schwarzburg-Sondershausischen Kammermusikus und Hof-Organisten
zu Sondershausen.
Erster Theil
A — M
Leipzig,
verlegts Johann Gottlob Immanuel Breitkopf,
1790.

Primul cercetător străin care sugerează şi alte noi lucrări realizate de Dimitrie Cantemir este marele lexicograf german Ernst Ludwig Gerber: „În 1691, a introdus pentru prima oară notele muzicale la turcii din Constantinopol, alcătuind nu numai o culegere de cîntece turceşti, ci a conceput şi o *Introducere în muzica turcească*“ [20]. Cît despre această ultimă lucrare, E. L. Gerber (reluînd o ştire din *Musikalische Kunstmagazin* de Johann Friedrich Reichardt) afirmă că „s-a pierdut pe mare“.

Din momentul apariţiei lexiconului lui Gerber aproape toţi cercetătorii din sec. XIX amintesc de cele *trei* lucrări ale lui Dimitrie Cantemir. Ceva mai mult: Guillaume André Villoteau menţiona în 1812


4.
Herr Murat, Königl. schwedischer neuer Dragoman bey der Pforte, ein Armenier, hat eine sehr interessante und vollständige Beschreibung der türkischen Musik fertig, die so viele in Europa, besonders Jean Jaques Rousseau, kennen zu lernen gewünscht haben: denn noch hat man nicht den mindesten Begriff davon. Ja was noch schlimmer ist, so hat Herr Chardin in seiner Voyage de Perse, die sonst die beste in ihrer Art ist, eine Probe von persischer Musik eingerückt, aber sich dabey vergriffen, und statt persischer Musik ein recht liches italienisches Menuet publicirt. Herr Murat ließ mich nicht sein Mst. durchsehen; es ist gut französisch geschrieben, und hat zum Titel: *Essai sur la Melodie Orientale*, ou Explication du Systeme des modes & des mesures de la Musique Turque, par Amurat Amurat. Ich habe ihm gerathen, dieses curieuse Werk bald herauszugeben, und es einem gewissen vornehmen Herrn in Schweden zugeschrieben, der die Musik sowohl als andere Künste und Talente liebt und schätzt. Die türkische Musik stammt aus Persien ab, wo Lodscheda, der Orpheus der Perser, die morgenländische Musik auf einen guten Fuß setzte, und sie auf gewisse Principien gründete. Diese persische Musik kam zuerst nach Constantinopel unter Selim I., der bey der Einnahme der Stadt Täbris (Tauris) unter andern Künstlern auch den berühmten Meister Hassan Bey-Kara, der den sehr vorzüglichen Ruf seiner in Persien war, verstand, und solchen nach Constantinopel schickte. Dies geschah um das Jahr 1514. oder 920. der Hedschyret (nicht Hegira). Hier erst fängt die Musik der Türken an, denn vorher hatten sie gar keine. Der Grund dieser beständigen Kriege waren Schuld, daß die Musik bey der Nation noch nicht Wurzel schlagen konnte. Dies geschah erst unter Murat IV.
(nicht

52

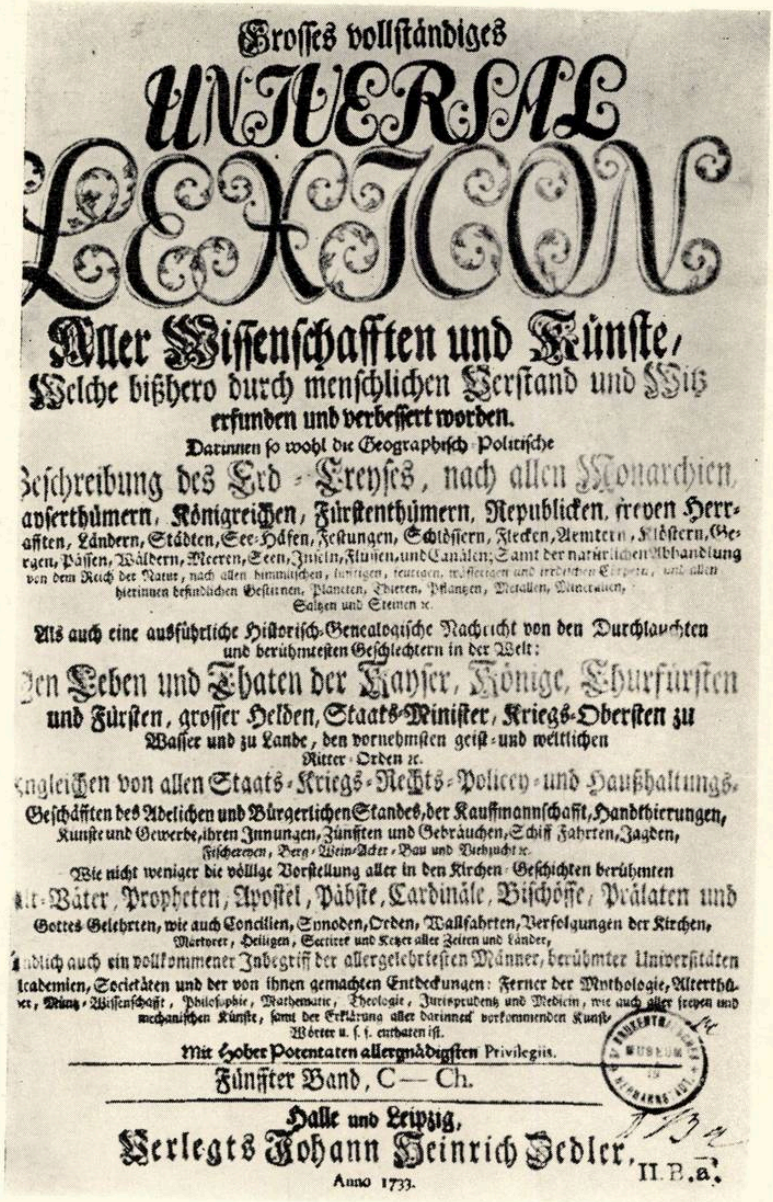
(nicht Amurath) in Constantinopel, der kam sie erst unter Muhammed IV. in ein gewisses Geschicke. Denn wie Murat im Jahr 1637. den Persern Bagdad wegnahm, fand er 5 Virtuosen da, die er nach Constantinopel schickte, wo man sie Aschenkler oder Perser nennt. Die jetzigen Griechen und Armenier haben keine andere Musik als die türkische, nur ihre Kirchenmusik, die ihnen eigen ist. Herr Murat erklärt die türkische oder persische Musik aus dem Grunde, und hat 2 Tabellen erfunden: die eine stellt das allgemeine System dieser Musik mit den Tönen vor, die Gamma u. s. w. ausmachen; die andere aber enthält die Töne von dem italienischen Gamma. Diese Tabellen haben ihm über 6 Monate Arbeit gekostet, und haben den Nutzen, daß man, mit Hülfe derselben, sogleich und in einem Augenblick nicht nur den rechten Ton der türkischen Musik finden, sondern auch den Unterschied zwischen ihr und der italienischen setzen, und türkische Musik auf italienische Noten setzen kann. Solchergestalt hat Herr Murat die Kunst erfunden, türkische Musik auf Noten zu setzen: Wer hat niemand vor ihm gekannt. Der Prinz Kantemir scheint auch an dieser Entdeckung gearbeitet zu haben, aber sein Exemplar ist auf der See verlohren gegangen, und man hat seinen Schlüssel noch zu seiner Invention. Herr Murat hat auch seinem Werke eine große Sammlung von Sonaten, Liedern und andern Poesien, türkischen sowohl als griechischen, beigefügt, um von ihrer gegenwärtigen Verdienst den Ausländern einen Begriff zu geben: die Melodien stehen in Noten neben an, nebst einer französischen Uebersetzung dieser Gedichte.
Fortsetzung in Schilderers Briefwechsel.

Text privitor la Dimitrie Cantemir apărut în *Musikalisches Kunstmagazin* de Johann Friederich Reichardt, Berlin, 1782.

chiar *formatele* manuscriselor: „Printre diferitele opuri compuse de Demetrius de Cantemir — remarca G. A. Villoteau după prezentarea detailată a tratatului de muzică — se aminteşte un *Caiet de arii după regula muzicei turceşti*, un volum în 4°, şi o *Introducere în muzica turcească* în 8°, în moldoveneşte“ [21]. Informaţiile de mai sus au fost preluate (chiar cu menţiunea formatului manuscrisului moldovenesc) în marea enciclopedie *Biographie universelle des musiciens* de François Joseph Fétis [22].

Muzicologul belgian însă ne furnizează un amănunt contrar afirmaţiilor cercetătorilor din veacul XVIII: „*On a aussi de ce prince Introduction à la musique turque, en moldave; manuscrit in 8°*, qui se trouve à Astrakan“ (sublinierea noastră). — De unde a deţinut oare ştirea informatul Fr. J. Fétis nu am putut afla. Din păcate manuscrisul nu s-a descoperit pînă acum, în ciuda tuturor cercetărilor întreprinse mai ales de pasionatul Teodor T. Burada.

Enciclopediile universale principale din sec. XIX publicate la Varşovia (1863) [23]. Praga (1892) [24]., Petersburg (1895) [25]. amintesc — toate — despre *Introducere în muzica turcească*, iar cele în limbile polonă şi cehă de *Cartea de cîntece*. Nimic însă despre tratatul de teorie muzicală!



Grosses vollständiges

UNIVERSAL

LEXICON

Aller Wissenschafften und Künste,

Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden.

Darinnen so wohl die Geographisch-Politische Beschreibung des Erd-Creyses, nach allen Monarchien, Kayserthümern, Königreichen, Fürstenthümern, Republicken, freyen Herrschafften, Ländern, Städten, See-Häfen, Festungen, Schlössern, Flecken, Aemtern, Klöstern, Bergen, Pässen, Wäldern, Meeren, Seen, Inseln, Flüssen und Canälen; Samt der natürlichen Abhandlung von dem Reich der Natur, nach allen himmlischen, luftigen, feurigen, wässerigen und irrdischen Cörpern, und allen hierinnen befindlichen Gestirnen, Planeten, Thieren, Pflantzen, Metallen, Mineralien, Saltzen und Steinen ꝛc.

Als auch eine ausführliche Historisch-Genealogische Nachricht von den Durchlauchten und berühmtesten Geschlechtern in der Welt:

Jen Leben und Thaten der Kayser, Könige, Churfürsten und Fürsten, grosser Helden, Staats-Minister, Kriegs-Obersten zu Wasser und zu Lande, den vornehmsten geist- und weltlichen Ritter-Orden ꝛc.

Ingleichen von allen Staats-Kriegs-Rechts-Policey- und Haußhaltungs-Geschäfften des Adelichen und Bürgerlichen Standes, der Kauffmannschafft, Handthierungen, Künste und Gewerbe, ihren Innungen, Zünfften und Gebräuchen, Schiff Fahrten, Jagden, Fischereyen, Berg-Wein-Acker-Bau und Viehzucht ꝛc.

Wie nicht weniger die völlige Vorstellung aller in den Kirchen-Geschichten berühmten Alt-Väter, Propheten, Apostel, Päbste, Cardinäle, Bischöffe, Prälaten und Gottes-Gelehrten, wie auch Concilien, Synoden, Orden, Wallfahrten, Verfolgungen der Kirchen, Martyrer, Heiligen, Secten und Ketzer aller Zeiten und Länder,

Endlich auch ein vollkommener Inbegriff der allergelehrtesten Männer, berühmter Universitäten Academien, Societäten und der von ihnen gemachten Entdeckungen: Ferner der Mythologie, Alterthümer, Münz-Wissenschafft, Philosophie, Mathematic, Theologie, Jurisprudentz und Medicin, wie auch aller freyen und mechanischen Künste, samt der Erklärung aller darinnen vorkommenden Kunst-Wörter u. s. f. enthalten ist.

Mit Hoher Potentaten allergnädigsten Privilegiis.

Fünffter Band, C — Ch.

Halle und Leipzig,

Verlegts Johann Heinrich Zedler,

Anno 1733.

II. B. a.

Numele lui D. Cantemir a apărut în numeroase lexicoane şi enciclopedii din sec. XVIII. Unul din primele lexicoane apărute imediat după moartea savantului român la Halle (1733) : *Grosses vollstädiges Universal Lexicon.*

İSTANBUL

KONSERVATUVARI

NEŞRİYATI

Türk Musikisinin Klasikleri

№ 171

KANTİMİR OĞLU

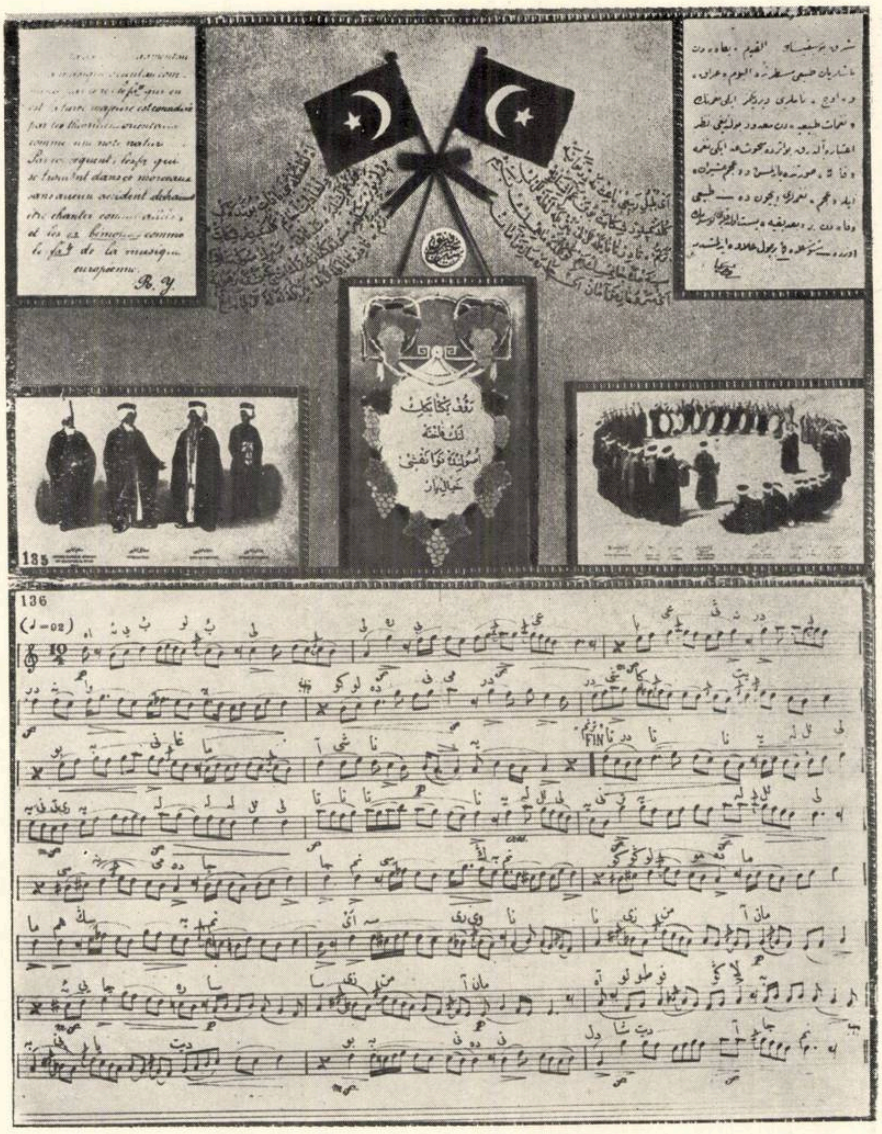
PENGÜGÂH MAKAMINDA SAZ SEMAİSİ

KONSERVATUVARDAKİ İLMİ HEY'ET TARAFINDAN TETKİK ve KABUL EDİLMİŞTİR.

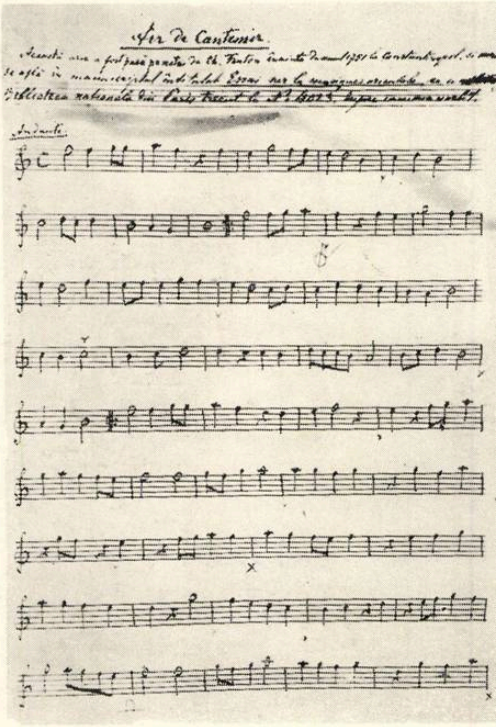
HER HAKKI MAHFUZDUR

FİATI 5 KURUŞ

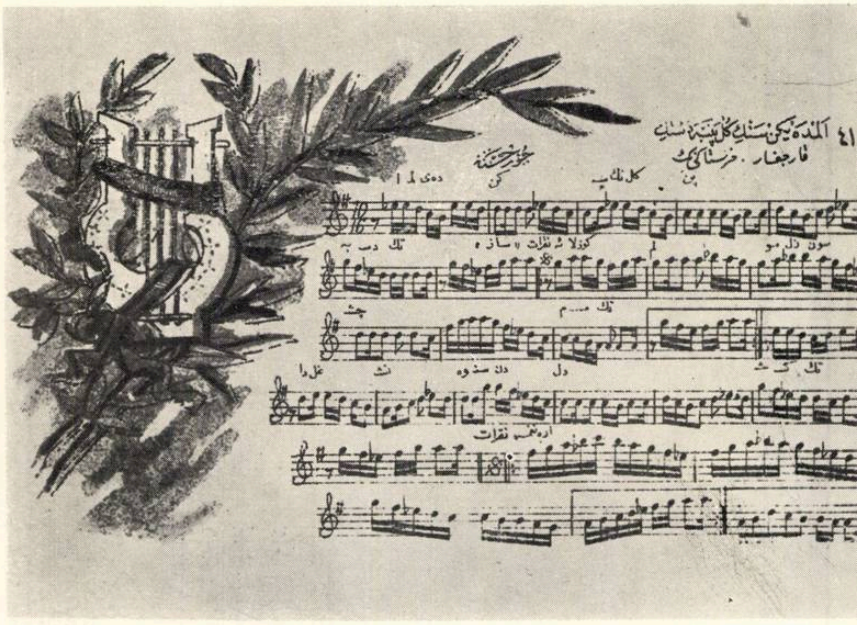
Coperta unei lucrări instrumentale de D. Cantemir : *Saz Semâisî.* La subsolul coperţii se menţionează : *„A fost examinată şi admisă de Comisia ştiinţifică a Conservatorului. Toate drepturile rezervate“.*



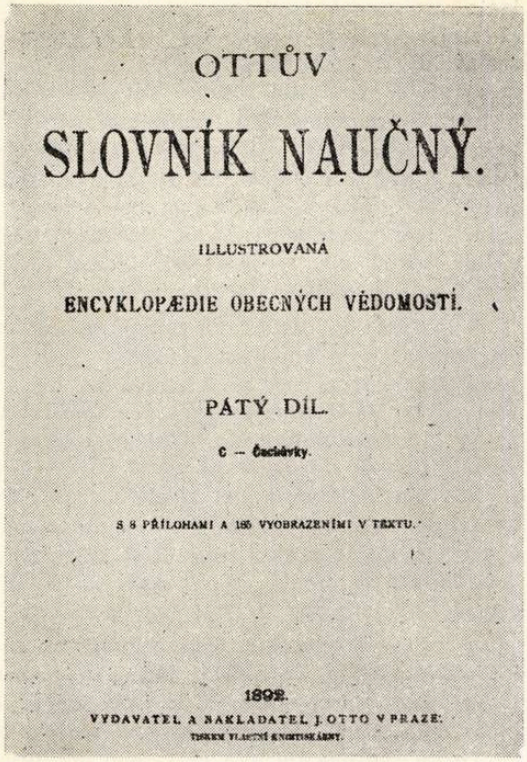
Muzică de Rauf Yekta Bey, în stilul cla al lui D. Cantemir, editată în Turcia la î ceputul secolului nostru pe cărți poștale ilu trate în culori. (colecția T. T. Burada)



Aria lui Cantemir. Manuscrisul autog al lui Theodor T. Burada. (colecția T. Burada).



Carte poștală ilustrată editată de amatorul de muzică din orașul Talaat Bey, la începutul sec. XX. (Colecția T. T. Burada).



OTTŮV

SLOVNÍK NAUČNÝ.

ILLUSTROVANÁ

ENCYKLOPÆDIE OBECNÝCH VĚDOMOSTÍ.

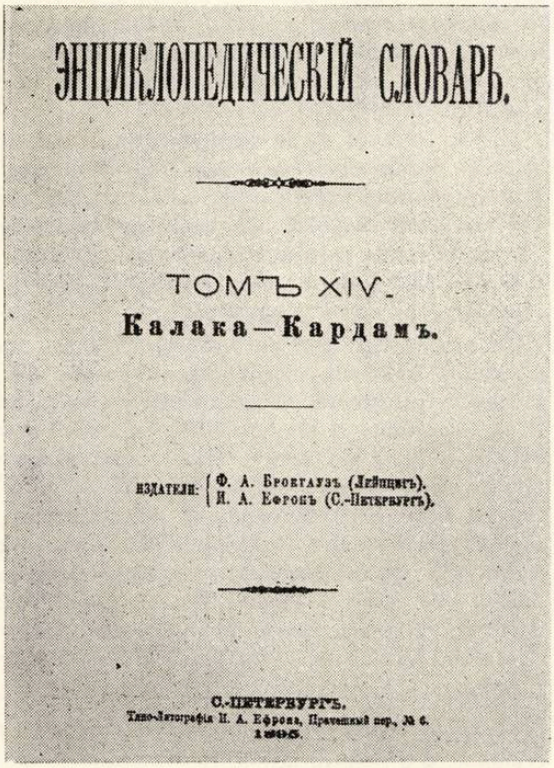
PÁTÝ DÍL.

C — Čacidávky.

S 8 PŘÍLOHAMI A 185 VYOBRAZENÍMI V TEXTU.

1892.

VYDAVATEL A NAKLADATEL J. OTTO V PRAZE.



ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКІЙ СЛОВАРЬ.

ТОМЪ XIV.

Калака—Кардамъ.

ИЗДАТЕЛИ: Ф. А. Брокгаузъ (Лейпцигъ).
И. А. Ефронъ (С.-Петербургъ).

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типо-Литографія И. А. Ефрона, Пречистенскій пер., № 6.
1895.

Desigur că locul preponderent în discutarea moştenirii muzicale teoretice a lui Dimitrie Cantemir îl deţine muzicologia turcă din sec. XIX şi XX. Rînd pe rînd, Kazîm Uz, Rauf Yekta, Sadeddin Arel, Gültekin Oransay, T. Yilmaz Öztuna, Halil Bedîi Yönetken etc. s-au ocupat de lucrările muzicianului nostru, părerile asupra paternităţii tratatului muzical, dar mai ales asupra „noii metode" de notare cu *„ebced"* (litere arabe) a creaţiei turceşti, fiind împărţite.

Rauf Yekta atestă existenţa tratatului *Edvâr Musiki* şi recunoaşte păstrarea doar a *citorva piese* din culegerea de melodii, susţinînd în biografia lui Dimitrie Cantemir că „majoritatea operelor acestuia sînt pierdute".[25]. Cît priveşte sistemul de notaţie muzicală inventat de Dimitrie Cantemir, muzicologul turc îi refuză paternitatea autorului român, arătînd că este vorba de o simplă preluare şi perfecţionare a vechii notaţii turceşti [27].

Continuatorul lui Rauf Yekta la conducerea revistei *Sehbal* (unde s-au publicat o serie din piesele lui Dimitrie Cantemir), muzicologul Sadeddin Arel, posesorul manuscrisului autograf al *Tratatului* şi al *Culegerii* scria în nr. 66 din 1 decembrie 1920 al susnumitei reviste: „Lui îi datorăm o culegere în notaţia alfabetică de acum 200 de ani şi un tratat conţinînd întreaga teorie muzicală turcă a vremii" [28]. Sadeddin Arel precizează că „datorită transcripţiei sale", astăzi se cunosc „în total 360 de bucăţi ".

Muzicologul Gültekin Oransay menţionează numai două lucrări ale lui Dimitrie Cantemir: Kitâbu *ilmi'l-mûsikî alâ vechi'l hurûfât* şi culegerea de 360 de piese: *Kantemiroğlu Mecmu'asi* [29].

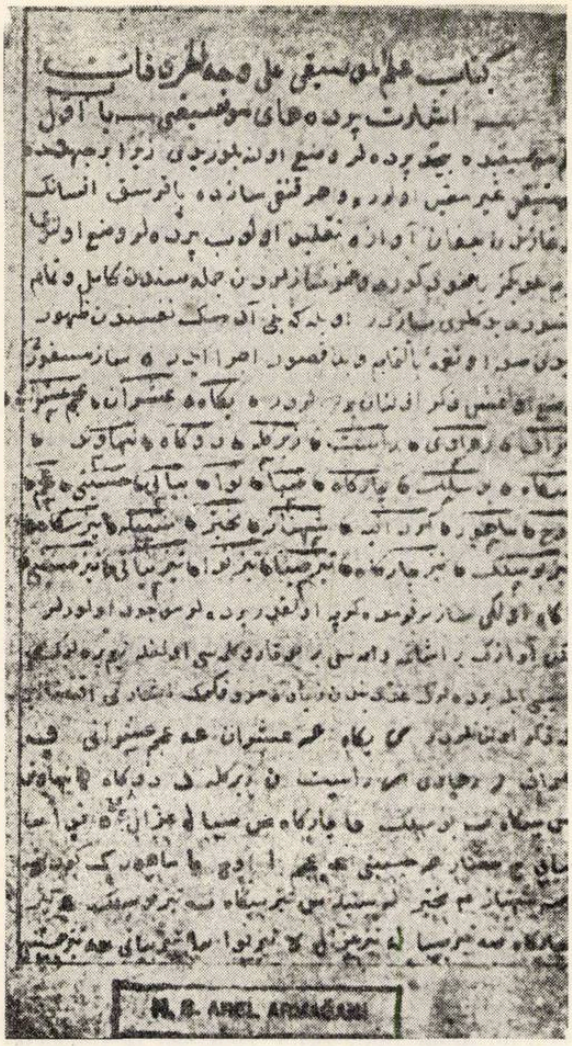
Cele mai precise şi preţioase date despre lucrările muzicianului român ni le-a oferit recent (1966) T. Yilmaz Öztuna în volumul 10 din *Istoria Turciei*. Acesta a cercetat „exemplarul de nepreţuit care este autograful principelui" şi în care „Kantemiroğlu şi-a pus pe note piesele sale instrumentale (de tipul *peşrev* şi *saz semâi)*". [50] Datorită muzicianului nostru şi unui mare teoretician turc Ali Ufkî Bey — afirmă Yilmaz Öztuna — imaginea muzicală a secolului XVII „se schimbă total", aceştia notînd cu sistemul liniar (portativ) şi cu litere arabe un bogat fond de piese clasice turceşti.

Aşa cum arăta Halil Bedii Yönetken la *Colocviul internaţional al civilizaţiilor balcanice* de la Sinaia (1962), numele lui Dimitrie Cantemir este preţuit în Turcia contemporană ca un clasic al teoriei şi creaţiei turceşti, recunoscîndu-i-se atît *Tratatul de teorie muzicală*, cît mai ales lucrările ce figurează permanent în programele posturilor de radiodifuziune [31].

În sfîrşit, să facem o scurtă incursiune şi în literatura istorică, filosofică şi muzicologică românească din sec. XIX şi XX.

Printre „alcătuitorii cîntecilor" la români, dar şi printre teoreticienii muzicali care cunoşteau diferite „soiuri de ritmi musicali", informatul Anton Pann îl enumeră şi pe Dimitrie Cantemir, în vestita sa lucrare didactică *Bazul teoretic* [32]. Deci aflase şi de *Colecţie* şi de *Tratatul muzical* al autorului *Istoriei imperiului otoman*, fapt întărit şi de prezenţa unui cîntec al lui Dimitrie Cantemir în culegerile sale de melodii din prima jumătate a secolului trecut [35].

Fără precizarea existenţei *Tratatului* şi a titlului *Culegerii de cîntece*, dar cu menţiunea preţioasă că Dimitrie Cantemir „au scos întîiaşi dată la turci noatele în cîntările lor şi alte multe feliuri de cîntări au adaus în muzica lor care se cîntă la dînşii şi pînă în ziua de astăzi cu multă dulceaţă" [34]., se face în 1868 de către T. Boldur Lăţescu, una din primele atenţionări asupra operei muzicale a domnitorului moldovean.



Manuscrisul autograf al Tratatului de muzică al lui D. Cantemir. La subsol se află menţiunea ştampilei : „*Donaţia H. S. Arel*".

Doi istorici, Grigore Tocilescu în ediţia critică a *Operelor* principelui *Demetriu Cantemir (Vita Constantini Cantemyrii)* [35] şi I. S. Floru în *Enciclopedia română* (Astra) de Corneliu Diaconovich [36]. ne atrag atenţia asupra activităţii teoretice a lui Dimitrie Cantemir, fără nici o precizare a titlurilor lucrărilor.

În 1892 şi-a început Teodor T. Burada investigaţiile în Turcia şi Asia Mică pe urmele lui Dimitrie Cantemir, rezultatele cercetărilor făcîndu-le cunoscute public începînd din 1899—1903 *(Călătorii în Orient)*. „Colecţiunea compoziţiilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir se află în *Cartea cîntecelor după gustul muzicii turceşti.*" (1909). „Printre operele muzicale ale lui Cantemir se mai află şi *Introducerea în muzica turcească, scrisă în limba moldovenească*". Iar despre *Tratat* afirmă că „este scris în limba turcească şi întitulat *Tarifu imil* (sic !) *musiki alla veţki mahsus*, neavînd nici prefaţă, nici dedicaţie" [38]. Aşa dar, T. T. Burada se pare că este primul muzicolog român care ne-a transmis titlurile celor *trei* lucrări ale lui Dimitrie Cantemir.

Contribuţia esenţială a cercetării muzicologului ieşean a fost preluată în toată istoriografia şi muzicologia românească după 1910. Din păcate titlul original al tratatului era greşit, căci Rauf Yekta Bey i-a arătat lui T. T. Burada o *copie* şi nu manuscrisul autograf al „prinţului valah". Totuşi, meritul incontestabil al cercetătorului moldovean constă în conturarea personalităţii muzicale a lui Dimitrie Cantemir, latură care nu va mai scăpa nici unui biograf român din reflectorul investigaţiilor viitoare. Să spicuim cîteva principale teze ale muzicologilor şi istoricilor noştri din secolul XX despre lucrările lui Dimitrie Cantemir.

„A inventat un sistem de notaţiune muzicală care consistă în a întrebuinţa alfabetul otoman pentru cîntecele turceşti, care pînă atunci nu avusese notaţiune. Datorită acestor inovaţii s-au păstrat un mare număr de melodii turceşti, întîlnite şi azi în tradiţia lor sub numele de *Cantemir-ogen*" (sic !) — ne spune A. L. Ivela în *Dicţionar muzical ilustrat* [37]. Deci, nici un fel de menţiune despre lucrarea teoretică în moldoveneşte, dar cunoştea tratatul şi culegerea de cîntece (greşit denumită, chiar dacă ar fi menţionat corect *Kantemiroğlu* — fiul lui Cantemir).

Un informat articol a scris Mihail Gr. Poslușnicu în *Istoria musicei la români* (după ce publicase anterior în *Adevărul literar şi artistic* cîteva date preluate după T. T. Burada) din care rezultă că aflase de *Tarifu imil-musiki alla veţki mahsus* (titlul copiat greşit după compatriotul său ieşean) şi de *Introducere în muzica turcească scrisă în limba moldovenească*, însă nu aminteşte de *Culegerea de cîntece turceşti*, ci numai de „cele 17 melodii orientale ale lui Dimitrie Cantemir" [38].

George Breazul — în mod surprinzător eronat — scria în documentata sa lucrare *La bicentenarul naşterii lui Mozart* următoarele : „În cercurile muzicale ale Constantinopolului, Cantemir se impusese prin *Cartea în limba turcească asupra artei muzicii* (sic !) dedicată Sultanului Ahmed II" (sic !).[39]. Nimic despre celelalte două lucrări teoretice.

Un amplu, dar plin de erori profesionale muzicale (confundă tanburul, instrument cu coarde, cu „tamburinul", instrument de percuţie !), a înserat istoricul P. P. Panaitescu în documentata monografie *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi Opera* [40]. Tratatul poartă denumirea *„Tarifu ilmi musiki ala vegni maksus (Tratat de muzică turcească)"* în catalogul de la sfîrşitul volumului, iar în textul capitolului VII *(Logica şi alte scrieri din prima perioadă)* i se spune *„Tarifu ilmi musiki ala véghi maksus"*. Tot la opera muzicală, istoricul P. P. Panaitescu aminteşte de *Cîntecele lui Cantemir*, lucrare care nu figurează — la fel ca şi *Introducerea* în limba moldovenească — în catalogul final al *Scrierilor lui Dimitrie Cantemir în ordinea cronologică a redactării.*

„La cererea elevilor săi, el a scris o carte în limba turcă despre arta muzicii, intitulată *Tarifu ilmi musiki ala vequi maksus*" — scriau Sc. Callimachi, Vl. Block şi Elena Georgescu-Ionescu în lucrarea iconografică *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi opera în imagini* [41]. Se reproduc „cele 33 de semne muzicale inventate de Dimitrie Cantemir", un *Peşrev* în notaţia cu litere arabe şi în transcriere liniară după

Revue musicale, precum și diferite pagini de titluri, tanburul introdus de G. Toderini ș.a.

Identificarea manuscrisului autograf din colecția lui Sadeddin Arel cu reproducerea în facsimil a primei pagini din tratatul muzical intitulat *Kitâb-î ilm el musiki alâ vedjhi el hurufât*, precum și întreaga argumentație științifică asupra noului document l-am publicat în articolul *Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea* apărut în revista *Muzica* (1964).[42]. În același articol am semnalat și anexa muzicală autografă a lui Dimitrie Cantemir („un portativ cu explicarea sunetelor, denumirea și locul lor pe sistemul liniar") aflată în *Vita Constantini Cantemyrii*.

Rezultatele cercetărilor noastre le-am comunicat personal unor ziariști și folcloriști români cărora le-am transmis și fotocopii inedite. Astfel au apărut articole în *Informația Bucureștiului* (cu facsimil muzical după *Neva saz semâisi*)[43], în *Narodnaia Ruminia* (cu reproducerea primei pagini din tratatul muzical)[44], în *Studia et Acta orientalia*, cel mai amplu și documentat studiu redactat după ultimele izvoare turcești[45], în *Magazin istoric* (cu același facsimil din revista *Muzica*, 1964)[46], și în enciclopedia germană *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (cu un facsimil inedit asupra *ney*-ului din *Tratatul* lui Dimitrie Cantemir)[47].

În urma investigațiilor în arhivele din Istanbul și București (microfilmele de la Arhivele Statului), cercetătoarea Eugenia Popescu-Județ ajunge la concluzia că „tratatul, care conținea teoria muzicii și notația, era completat printr-o colecție de 365 de compoziții scrise în notația alfabetică"[40]. Titlul stabilit de coregrafa noastră este *Kitab-ul ilm-i musiki alâ vedjuhl hurufet (Studia et Acta orientalia*, p. 203) și în traducere românească *Cartea științei muzicei după felul literelor* (*Magazin istoric*, p. 81). Manuscrisul are două părți: „Prima, partea teoretică, este tratatul propriuzis (142 de file), iar a doua parte cuprinde 341 (sic !) de melodii scrise cu notele lui Cantemir" (*Magazin istoric*, p. 81.). Cît despre existența lucrării *Introducere în muzica turcească în limba moldovenească* cercetătoarea înclină să o elimine din catalogul operei lui Dimitrie Cantemir.

În volumul *Lucrări de muzicologie* (1969), muzicologul Romeo Ghircoiașiu redîndu-i „principalele sale scrieri muzicale", enumără: „1. Cartea științei despre muzică (în original: *„Kitâb-i ilm-i mûsiki ala vechi hurûfât")*... 2. O altă lucrare muzicală a lui Dimitrie Cantemir cuprinde compozițiile sale instrumentale în număr de 360 și e întîlnită: *Colecție, în original: Mecimua*, după Burada, *Cartea cîntecelor*... 3. O carte pierdută a lui Dimitrie Cantemir — scrisă în limba română — este *Introducere în muzica turcească*".[49]. Reluînd mai tîrziu cercetarea asupra muzicianului nostru într-o comunicare științifică susținută la congresul *Musica Antiqua Europae Orientalis* de la Bydgoszcz *(Démètre Cantemir — ethnographe et musicien)*[50]., autorul folosește pentru titlul tratatului denumirile *Edvar i ilm-i musiki* (p. 528), *Kitab-i ilm-i nuziki* (p. 531), iar pentru „un recueil de 366 pièces (env.) *„Mecmua"* (p. 530).

În articolul *Cantemir Dimitrie* din enciclopedia M.G.G. (1972) etnomuzicologul Tiberiu Alexandru menționează *trei* titluri ale aceluiași tratat muzical: *Kitâb-i 'ilm-i mûsiqi 'alâ waǧh-i hurûfât* (M. G. G. coloana 1213), *Ta'rifu 'ilm-i musiqi 'alâ waǧh-i mahşûş* (M.G.G., coloana 1294) și *Adwâr-i 'ilm-i mûsiqi* (M.G.G., coloana 1294) ultima formulare folosind-o și la legenda ilustrației[51]. Cu privire la cîntece, Tiberiu Alexandru amintește *"341 melodien in dieser Notation"* (a lui Cantemir în *Kitab-i*) și apoi *„356 Melodien"* (în *Ta'rifu*). Despre *Introducere în muzica turcească* se afirmă că pînă astăzi nu s-a găsit manuscrisul.

În sfîrșit, Octavan Lazăr Cosma în recentul său volum *Hronicul muzicii românești scrie*: „Iată lucrările sale teoretice. Prima, *Edvar-i musiki*, cunoscută și sub denumirea de *Tarifu ilm-i musiki alâ vedjhvi mahsus* (în românește, *Explicarea științei muzicii într-un chip mai amănunțit*). Lucrarea datează din anii 1703—1704 și a fost dedicată Sultanului Ahmed II... A doua, *Kitab-î ilm el musiki alâ vedjhi el hurufat* (Cartea despre știința muzicii cu sistemul literelor). Este cunoscută și cu titlul prescurtat: *Kitab-ul musiki ebjed* (Carte de notație muzicală). A fost scrisă între 1705 și 1709. În afară de sistemul teoretic, lucrarea cuprinde și un număr de 365 melodii notate de Cantemir. A treia, probabil în anul 1711, *Introducere în muzica turcească* [scrisă] *în limba moldovenească*"[62]. Așa dar, O. L. Cosma socotește că Dimitrie Cantemir a scris *trei* tratate teoretice, la care se adaugă — în partea doua a lucrării *Kantemiroğlu Edvâr-i* (1703—1704) — cele „341 de melodii notate după sistemul său".

Fără îndoială că în fața atîtor confuzii se impun concluziile rezultate din ultimele cercetări. Socotim că diferențele de titluri provin fie din lectura defectuoasă a numeroaselor *copii* realizate după manuscrisul autograf al tratatului în limba turcă, fie din adoptarea denumirii *arabe* a manualului în locul celei turcești (Tiberiu Alexandru), fie din confundarea exemplarelor-copii cu originalul, fie chiar din lipsa de unitate a transliterării limbii turcești în limba română.

De asemenea ar fi greu de acceptat părerea — din motive logice în primul rînd — că *Tratatul* și *Colecția de cîntece* alcătuiesc o *singură* lucrare, în *două* părți (Eugenia Popescu-Județ). Iată argumentele: 1. Melodiile nu se puteau nota cu sistemul literelor, pînă cînd partea teoretică nu a fost *integral* realizată și experimentată. 2. Culegerea și notarea a peste 360 de piese lungi, dificile ritmic și melodic, nu se putea realiza decît în decursul a c î t o r v a ani, mai ales că melodiile trebuiau mai întîi perfect învățate de autor sau de nenumărate ori executate oral de instrumentiștii informatori. 3. Din manuscrisele-copii care se mai află și azi în circulație în Turcia, cifra melodiilor notate *diferă* de la un exemplar la altul, ori nu era de conceput omiterea unor părți dintr-un „întreg". 4. Halil Bedîi-Yönetken ne-a comunicat personal în 1962 cu prilejul vizitei în România că există *exemplare* separate numai cu teoria lui Dimitrie Cantemir și altele numai cu melodiile sale. 5. În istoriografia, literatura și memorialistica universală din sec. XVIII se vorbește de asemenea *separat* de cele două lucrări (să amintim numai de denumirea lui Charles Fonton, *Livre de chansons d'après le goût*

de la musique turque, din manuscrisul nr. 4023 de la *Bibliothèque Nationale* din Paris, 1751).

Față de argumentele de mai sus și în urma tuturor investigațiilor întreprinse pînă în prezent putem conchide asupra următoarelor *trei* titluri ca aparținînd lui Dimitrie Cantemir :

1. *Kiltâbn ilmi'l-musikî alâ vecsi'lhurûfâtu* [53]. (Cartea științei muzicale cu ajutorul literelor).

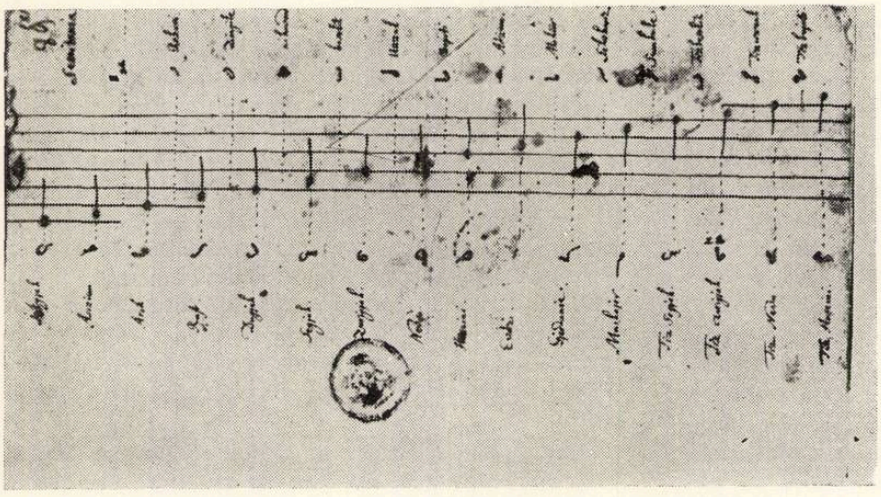
2. *Mecmu'a Kantemiroğlu* (Culegerea de melodii a fiului lui Cantemir) sau *Kantemiroğlu Mecmu'asî*.

3. *Introducere în muzica turcească, în moldovenește* (sau după o formulare în limba latină pare-se chiar a lui Dimitrie Cantemir în *Vita Principis Demetrii Cantemyrii de Bayer : Introductionem in Musicam Turcicam, idiomate Moldavi).*

În sfîrșit, un argument prețios ne oferă și *Cronica anonimă a Moldovei* atunci cînd afirmă că D. Cantemir „au arătat turcilor meșteșugu muzicăi" pe vremea cînd era „beizade" la Țarigrad, deci înainte de 1700.

Teza realizării lucrării *Kitâbu ilmi'l- musikî...* în secolul XVII este aproape unanim acreditată în muzicologia și istoriografia turcă contemporană.[54].

Cea de a doua lucrare *Mecmu'a-i Kantemiroğlu* (Culegerea de melodii a fiului lui Cantemir) trebue datată tot la sfîrșitul secolului XVII, ea nefiind decît volumul de „exemple muzicale" al *Tratatului* care trebuia aplicat practic. Culegerea rămîne însă *posterioară* lucrării teoretice. „Cauza pentru care în secolul al XVII-lea întîlnim dintr-o dată așa bogate exemple



Manuscris muzical autograf al lui D. Cantemir. Filă răzleață din *Introducere în muzica turcească*, descoperită la finele manuscrisului *Vita Constantin Cantemyrii.*

Asupra *datării* lucrărilor socotim că tratatul *Kitâbu-ilmi'l- musikî...* a fost realizat între 1695—1698, deci în secolul XVII.Data am stabilit-o după însăși indicația lui Dimitrie Cantemir care declară că a scris lucrarea după îndemnul celor doi discipoli ai săi, ambii îndeplinind funcția de trezorieri ai sultanului din Constantinopol înainte de 1700. Confuzia datării între 1703—1705 s-a datorat dedicației „prințului valah" către Ahmed al III-lea. Totuși să reținem faptul că o lucrare de asemenea importanță pentru cultura muzicală otomană nu putea fi oferită sultanului decît după o totală finisare și verificare practică de-a lungul cîtorva ani. Apoi, dedicația către Ahmed al III-lea nu era întîmplătoare : sultanul nou înscăunat în 1703 a sprijinit artele și iubea muzica în chip deosebit. Se mai adăuga și interesul politic al lui Dimitrie Cantemir de ocuparea tronului Moldovei, element hotărîtor după 1700, dar total indiferent în anii de ostatec și kapuchehaia din tinerețe.

Un argument că tratatul lui Dimitrie Cantemir era încheiat anterior anului 1700 l-ar putea constitui și faptul că unele copii-manuscrise păstrate pînă azi *nu dispun de nici o dedicație* către sultanul Ahmed III. Deci manualul începuse să-și croiască drum printre iubitorii muzicii înainte de 1703.

Informatul muzicolog german Ernst Ludwig Gerber preciza în lexiconul său că „în 1691 a introdus pentru prima oară notele muzicale la turcii din Constantinopol", deci Cantemir începuse deja din ultimul deceniu al secolului XVII să-și închege sistemul teoretic al *Tratatului.*

muzicale — precizia muzicologul și istoricul T. Ylmaz Öztuna — este aceasta ; *spre sfîrșitul secolului* (sublinierea noastră) Ali Ufkî Bey și Kantemiroğlu au creat sute și sute de lucrări în notație liniară și operele lor au ajuns pînă la noi. În secolele anterioare ne lipsesc astfel de colecții scrise".

Totuși nu ar fi exclus ca forma definitivă a manuscrisului *Mecmu'a Kantemiroğlu* să fi depășit anul 1700. Să nu uităm de pildă, că „Sieur Chabert" care îl însoțea pe ambasadorul Franței la Constantinopol, Ch. Ferriol, a obținut *Aria dervișilor* de la Cantemir între 1705—1707.

Cea de a treia lucrare, *Introducere în muzica turcească,* stă sub semnul incertitudinilor nu numai ca datare, ci și ca realizare. Dacă lucrarea aparține perioadei petrecute de Dimitrie Cantemir în Rusia și după cum am văzut din însăși declarația autorului în *Sistema sau întocmirea religiei muhummedane* nu era scrisă pînă în 1722, putem să o considerăm sigur în 1723 (anul morții). Limba moldovenească în care se spune de către biografii săi că a fost realizată *Introducerea în muzica turcească* ar fi încă un argument în plus pentru aceeași dată (1723) întrucît singura lucrare în limba română concepută în Rusia *(Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor)* aparține aceleași perioade. De ce și-a scris totuși *Introducerea* în limba patriei și nu în limba turcă ? Pe cine interesa în țară să afle date despre „sistema și opiniunea lumii orientale" ? Nu cumva lucrarea a *început-o mai înainte* de stabilirea sa în Rusia și doar finisarea într-un „op separat" ar fi urmat să o realizeze în ultimul an al

existenței dacă „Dumnezeu îi va da viață și sănătate" ?

Sînt întrebări dificile care își așteaptă răspunsul. Totuși despre *Introducere. în muzica turcească* se vorbea intens atît la Constantinopol (G. Toderini) deci un argument că intenția depășise faza de proiect, cît și în restul Europei la *mai puțin de o jumătate de veac* după moartea muzicianului român. Este o probă posibilă că lucrarea intrase într-o etapă de schiță, de primă elaborare. Inexistența manuscrisului nu trebuie să ducă la negarea titlului.

Că Dimitrie Cantemir era preocupat de o asemenea lucrare putem deduce după acel „instrument matematic" capabil să demonstreze echivalențele sunetelor din modurile orientale cu cele europene. Chiar și acea misterioasă foaie-anexă la *Vita Constantini Cantemyrii* (fără nici o legătură cu conținutul lucrării) o putem privi ca un document al preocupărilor autorului de a ne „introduce" pe calea portativului în muzica orientală. Deci a atribui manuscrisului *Introducere în muzica turcească*, anul 1723, ni se pare cea mai justă datare.

Încercarea de sinteză între cultura muzicală orientală și cea europeană constituia se pare preocuparea centrală din ultimii ani ai vieții lui Dimitrie Cantemir. De aceea pentru a înțelege procesul de acumulare a culturilor bizantine, orientale și occidentale, așa cum le-au dictat etapele exisenței sale în Moldova, Turcia și Rusia va trebui să-l urmărim pe autorul *Istoriei ieroglife* prin toate „secretele" lumii zbuciumatei sale epoci. Este ceea ce ne propunem să efectuăm într-un studiu viitor.

TRIMITERI BIBLIOGRAFICE

1. *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană din secolele XVIII-XIX.* În : *Studii de muzicologie*, București, Vol. 9, 1973.
2. În istoriografia noastră numele învățatului grec apare cînd sub forma „*Cacavelas*", cînd ortografiat „*Cacavela*" sau „*Cacavella*" (N. Iorga încercînd chiar o apropiere de originea italiană). Am optat pentru forma cu „*s*" final, deoarece socotim că numele grecești s-au impus la noi în această formă începînd din sec. XVIII și apoi am respectat scrierea autorilor greci (Hector Sarafidis).
3. Camariano-Cioran, Ariadna. *Jérémie Cacavela et ses relations avec les Principautés Roumaines.* În : *Revue des études sud-est européennes*, București, tome 3, nr. 1—2, 1965, p. 165—190.
4. Camariano-Cioran, Ariadna, op. cit., p. 190.
5. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti.* Publicata sotto l'alto patronato di S.M. il Re d'Italia. Instituto Giovanni Treccani, MCMXXX — IX, p. 777—778.
6. Din cîteva citate se deslușește faptul că Dimitrie Cantemir cunoștea în amănunt atît *repertoriul muzical* al bisericii noastre, cît și *textele* religioase ale slujbei. „După ce Domnul se întorcea de la altar în mijlocul bisericii, mitropolitul îi punea coroana de aur strălucitoare de pietre nestemate, iar pe cînd psalții cîntă *Vrednic este...*" (Cap. 3, *Despre datinile vechi și nouă la punerea Domnilor Moldovei*, p. 51—53). „Într-aceea preotul zice rugăciunile cununiei și schimbă inelele mirilor de cîte trei ori, apoi, după ce le-au pus cununiile, îi poartă și- întoarce pe la icoane ca într-un dans, iar corul cîntă troparul uzitat *Isaiia dănțuiește.* (Cap. 18, p. 146). „De aici mergînd mitropolitul înainte, Domnul intră în biserică, iar corul cîntă *Cuvine-se cu adevărat să te fericim*" (Cap. 8, *Despre ceremoniile la curțile domnești*, p. 98). „În biserică nimeni altul decît Domnul poate sta cu capul acoperit ; dar și el își descopere capul cînd se cîntă : *Sfînt. Sfînt e Dumnezeul nostru*" (Cap. 8, p. 99—100).

   Exemple de texte liturgice : „După aceasta Domnul sculîndu-se, se urcă iarăși pe tron, iar psalții cîntau :" Dă Doamne, Dumnezeule, viață îndelungată prea evlaviosului, prea strălucitului și prea înălțatului nostru Principe a toată Moldovlachia, Domnului Domn N.N. apără-l Doamne, mulți ani" (Cap. 3, p. 57). De asemeneea — în același capitol — Dimitrie Cantemir citează formula recitativului protodiaconului din *Ectenii* (p. 56—57). Toate citatele au fost extrase din *Descriptio Moldaviae*, traducere de Papiu Ilarian, București, Tip. Acad. Române, 1872.
7. „Noi nu credem că Dimitrie (Cantemir) a frecventat *Marea Școală* din Fanar după cum s-a afirmat pînă acum. Presupunem că a luat lecții cu profesorii și istoricii reputați ai epocii pe care i-a întîlnit la Constantinopol. Pe de altă parte, Meletie de Arta, mai tîrziu mitropolit al Atenei, nu a fost profesor la *Marea Școală*"... op. cit., p. 172.
8. *Encyklopedyja Powszechna S. Orgelbranda.* Tom szósty, Warszawa, Naklad, Druk i Wlasnósc S. Orgelbranda synów, 1874, p. 142.
9. „În unghiul din dreapta spre altar este corul cîntăreților moldoveni, iar în cel din stînga corul cîntăreților greci cari pe rînd cîntă în amîndouă limbile cîntările bisericești" *(Descriptio Moldaviae*, Cap. 8, p. 99). Precizarea lui Dimitrie Cantemir lasă să se înțeleagă că muzicianul stăpînea ambele limbi ale cîntării de strană bisericești (limba slavonă fiind încă în uzul „corului cîntăreților moldoveni").
10. Cantemir Dimitrie. *Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoi religii.* St. Petersburg, 1722, Cartea 6, Cap. 36. Textul în limba română ne-a fost comunicat de cercetătorul Virgil Cândea, îngrijitorul ediției de *Opere complete* ce va vedea lumina tiparului în Ed. Academiei R.S.R. A se vedea și articolul *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane (Text inedit în limba română)* de Virgil Cândea. În : *Luceafărul*, București, 16, nr. 21 (587), 26 mai 1973, p. 3.
11. Cantemir, Dimitrie. *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, op. cit. Capitolul *Muzica.*
12. Cantemir, Dimitrie. *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, op. cit., Capitolul *Muzica.*
13. Cosma, Octavian Lazăr. *Antioh Cantemir și muzica epocii sale.* În : *Muzica*, București, 15, nr. 1, ianuarie 1965, p. 39—42 ; Dvoicenko-Markov, De-

metrios. *Demetrius Kantemir and Rusia.* În : *Balkan Studies*, Thesalonik, 12, nr. 2, 1971, p. 383—398.
14. Fonton, Charles. *Essay sur la musique orientale comparée à la musique Européenne, où l'on tache de donner une idée générale de la musique des Peuples de l'Orient et leur goût particulier ; de leur régles dans le chant et la combinaison des tons avec une notion abregée de leurs principaux instruments.* A. Constantinopole 1751. Manuscrisul nr. 4023 din Bibliotheque Nationale din Paris. Apud : Teodor T. Burada. *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei.* În : *Analele Academiei Române*, Memoriile secțiunii literare, București, S. 2, T. 32, 1909—1910, București, Ed. Libr. Socec, 1911, p. 100.
15. Guys, Charles Edouard. *Voyage littéraire de la Grèce, ou lettre sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs Moeurs*, Vol. 2, Paris, 1776, p. 22—23.
16. Guys, Charles Edouard. *Voyage littéraire...*, op. cit., p. 23.
17. Sulzer, Franz Joseph. *Geschichte des transalpinischen Daciens das ist : der Wallachey, Moldau und Bessarabiens.* Erster Band, Wien, bey Rudolph Gräffer, 1781 ; Forkel, Johann Nikolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik.* Erster Band mit funf kupfertafeln. Leipzig, im Schwickertschen Verlag, 1788.
18. Toderini, Gianbatista. *Letteratura turchesca.* În *Venézia*, Presso Giacomo Storti, MDCCLXXXVII (1787).
19. *Documente privitoare la Istoria Românilor*, culese de Eudoxiu de Hurmuzaki, Vol. 13, București, 1909,p. 183—184. Apud : T.T. Burada, op. cit., p. 83.
20. Gerber, Ernst Ludwig. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller berümter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel-und Instrumentenmacherenthält.* Erster Teil, A — M, Leipzig, Verlagts Johann Gottlob Immanuel Breitkopft, 1790, p. 344.
21. Villoteau, Guillaume André. *De l'état actuel de l'art musicale en Egypte.* Paris, 1812, p. 21. Apud T.T. Burada, op. cit., p. 82.
22. Fétis, F.J. *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique.* Deuxième edition entièrement refondu et augmenté de plus de moitié. Tome deuxième, Paris, 1875, p. 175—176.
23. *Encyklopedyja powszechna.* Tom trzynasty. Warszawa, Nakład, druk i wlasnósc S. Orgelbranda, Ksiegarza i Typografa, 1863, p. 965—966.
24. *Ottův Slovník Naučný.* Illustrovaná Encyklopedie obecnych vedomosti. Páty Díl. Vydavatel a nakladatel J. Otto v Praze, 1892, p. 113.
25. *Enciklopediceski Slovar.* Tomî XIV, S. Petersburgî, Tipo-Litografia N.A. Efrona, 1895, p. 317.
26. Yekta, Raouf. *Musique orientale. Le compositeur du Péchrev dans le mode Nihavend.* În : *Revue musicale*, Paris, nr. 5, 1907 ; Yekta Bey, Raouf. *La musique turque.* În : *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Fondateur : Albert Lavignac. Directeur : Lionel de la Laurencie. Première Partie, *Histoire de la musique*, Vol. 5, Paris, Delagrave, 1922, p. 2987.
27. Yekta Bey, Raouf, op. cit., p. 2980.
28. Yönetken, Halil Bedîi. *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce.* În : *Muzica*, București, 12, nr. 10, 1962, p. 38.
29. Oransai, Gültekin. *Die traditionele turkische Kunstmusik.* Ankara, Kűg-Veröffentlichung, 1964, 50 p.
30. Öztuna, T Yilmaz. *Başlangiciandan zamanimiza Kadar Türkye Tarihi.* [Istoria Turciei de la începuturi pînă în vremea noastră]. Vol. 10, Istanbul, Hayat Kitapari, 1966, p. 226.
31. Yönetken, Halil Bedîi. *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce.* În : *Muzica*, București, 12, nr. 10, octombrie 1962, p. 40.
32. Pann, Anton. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică.* București, Tip. Anton Pann, 1845, p. 28.
33. Ciobanu, Gheorghe. *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann.* În : *Revista de folclor*, București, 2, nr. 3, 1957, p. 81.
34. Cantemir, Dimitrie. *Scrisoarea Moldovei.* Reeditată la anul 1868, noiembrie în 28 zile de T. Boldur-Lățescu, redactorul ziarului *Moldova*, Iași, 1868, p. 18—19.
35. Cantemir, Demetriu. *Vita Constantini Cantemyrii.* În : *Operele principelui Demetriu Cantemir.* București, Tip. Acad. Rom., 1883, p. 85.
36. Diaconovich, C. *Enciclopedia română*, publicată din însărcinarea și sub auspiciile *Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român*, Tom. 1, A — Copenhaga, Sibiu, Ed. și Tiparul lui W. Krafft, 1898, p. 702.
37. Ivela, A.L. *Dicționar muzical ilustrat*, București, Ed. Leon Alcalay, [1927], p. 38.
38. Poslușnicu, Mihail Gr. *Istoria musicei la români.* București, Ed. Cartea Românească, [1928], p. 323.
39. Breazul, George. *La bicentenarul nașterii lui Mozart. 1756—1956.* București, Ed. Uniunii Compozitorilor din RPR., 1957, p. 145.
40. Panaitescu, P.P. *Dimitrie Cantemir. Viața și opera.* București, Ed. Acad. R.P.R., 1958, p. 65.
41. Callimachi Scarlat, Block Vladimir și Georgescu-Ionescu Elena. *Dimitrie Cantemir. Viața și opera în imagini.* București, Muzeul româno-rus, 1963, p. 46—51.
42. Cosma, Viorel. *Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea.* În : *Muzica*, București, 14, nr. 5—6, 1964, p. 67—68.
43. E.B. *Un valoros document inedit al lui Dimitrie Cantemir.* În : *Informația Bucureștiului*, București, 11, nr. 3245, 11 ianuarie 1964, p. 2.
44. *Neizdannoe nasledie. Dimitria Kantemira.* În : *Narodnaia Rumînia.*, București, nr. 5, mai 1964, p. 46.
45. Popescu-Județ, Eugenia. *Dimitrie Cantemir et la musique turque.* În : *Studia et Acta orientalia*, București, Ed. Științifică, Vol. 7, 1968, p. 199—213.
46. Popescu-Județ, Eugenia. *Cantemir-muzicianul.* În : *Magazin istoric*, București, nr. 11 (82), noiembrie, 1969, p. 80—81.
47. Alexandru, Tiberiu. *Cantemir, Dimitrie.* În : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Herausgegeben von Friedrich Blume, Band 15, Kassel, 1973, col. 1293—1295.
48. Popescu-Județ, Eugenia. *Dimitrie Cantemir et la musique turque*, op. cit., p. 204.
49. Ghircoiașiu, Romeo. *Personalitatea lui Dimitrie Cantemir și unele aspecte ale gîndirii sale muzicale. În : Lucrări de muzicologie*, Cluj, Vol, 5, 1969, p. 42—43.
50. Ghircoiașiu, Romeo. *Démètre Cantemir-etnographe et musicien.* În : *Musica Antiqua*, Acta Akademii Nauk, Bydgoszcz, 1972, p. 529—549.
51. Alexandru, Tiberiu. *D. Cantemir*, op. cit., col. 1293—1294.
52. Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești. Epoca străveche, veche și medievală*, Vol. I, București, Ed. muzicală, 1973, p. 391—392.
53. Cantemir și-a scris tratatul de muzică nu într-un „dialect", ci în limba turcă otomană, adică limba clasei culte turcești din Istanbul.

Limba turcă, în vremea aceea, nu avea alfabet propriu, era scrisă cu litere arabe. Astăzi, după reformele lui Atatürk (1922), folosește literele latine, cu două trei semne speciale pentru sunetele specifice turcești. Astfel : *i* este *i*, (*ı* fără punct este sunetul și litera *î* românească), iar *î* este un *i* lung, ca un *ii* și se folosește numai în cuvintele turcești de origine arabă sau persană. În plus, este litera turcească *ğ*, un *g gutural*. Altfel, nimic deosebit : *ş*, *ü*, *ö*, etc. Așadar, corect titlurile lucrărilor lui Dimitrie Cantemir se scriu astfel :

a) *Kitâbu ilm-i i'l-mûsikî alâ vechi'l — hurûfât.*
b) *Kantemiro lu Mecmu'as* sau *Mecmu'a Kantemiroğlu.*

Această notă a fost redactată de cercetătorul ştiinţific principal de la Institutul de istorie *N. Iorga* al Academiei R.S.R., Dr. Aurel Decei, diplomat în arabă-turcă-persană la *École Nationale des Langues Orientales Vivantes* din Paris, membru fondator al Soc. Internaţionale a Orientaliştilor din Instambul. În volumul IX din *Istoria Turciei, muzicologul* T. Yilmaz Öztuna afirmă la p. 39 : „Sultanul Murad al IV-lea, care folosea pseudonimul *„Murâdî"* în poeziile sale, şi *„Sah Murad"* în compoziţiile sale, a lăsat 7 piese instrumentale, care au ajuns pînă în zilele noastre datorită colecţiilor lui Kantemiroğlu şi Ali Ufkî. 6 dintre acestea sînt *Hüseynî*, iar i este *Nevâ Peşrevi.* Se vede că Murad al IV-lea iubea foarte mult modul *(makam) Hüseynî.* Căci în muzica turcească nu există nici un alt compozitor care să fi compus 6 peşrevuri în acelaş mod. Unul din aceste peşrevuri *(Tozkoparan),* a fost pus pe note în secolul al XVII-lea, atît de Kantemiroğlu, cît şi de Ali Ukî. Peşrevurile după sistemul *(usul) Fâhte* şi *Darb-i Fetih* sînt la Ali Ufkî, iar celelalte la Kantemiroğlu. I). Peşrevul *Hüseynî* poartă numele *„Tozkoparan", e în sistemul Düyek,* are 3 strofe. II) e tot în sistemul *Düyek,* III) în *Bereflân,* IV) în *Degişmeli,* V) în *Fâhte,* VI) în *Darb-i Fetih,* iar *Nevâ Peşrevi* este în sistemul *Düyek.* Murad al IV-lea l-a luat sub protecţia sa, la o vîrstă foarte tînără, pe Evliyâ Çelebî, apreciindu-i frumuseţea vocii, inteligenţa şi promptitudinea răspunsurilor. Aşa s-a întîmplat că, avînd vîrsta de 29 de ani la moartea stăpînului său, Çelebî, care nu s-a mai bucurat de aceeaşi bunăvoinţă din partea sultanului Ibrahim, s-a desprins de Sarai şi şi-a început vestitele sale călătorii, plecînd mai întîi la Brusa".

Ce elemente ne oferă citatul ? În primul rînd sultanul Murad al IV-lea a domnit între anii 1623—1640, deci muzica sa era vie pentru Dimitrie Cantemir spre a o nota cît mai aproape de moartea sultanului. În al doilea rînd Ali Ufkî, contemporanul mai vîrstnic al lui Dimitrie Cantemir a murit în sec. XVII, fapt care datează în *aceeaşi epocă* şi notarea peşrevului *Tozkoparan* de către „prinţul valah". În sfîrşit muzicianul Çelebî al lui Murad al IV-lea este amintit de Dimitrie Cantemir în *Istoria imperiului otoman,* printre virtuişii de la Constantinopol. alături de dascălii săi Kiemani Ahmed şi Angeli. Aşa dar culegerea de melodii, deci implicit sistemul de notaţie şi tratatul, aparţin fără îndoială secolului XVII.

Relația umanism — mijloace de expresie

de **DUMITRU BUGHICI**

La o primă vedere, relația între umanism și mijloacele de expresie poate apărea forțată, întrucît primul constituie o idee fundamentală, un principiu de orientare — specific artei progresiste în general și creației românești în special — iar mijloacele de expresie sînt, după cum se știe, doar elemente constitutive prin care se realizează și se reprezintă opera de artă.

Cred însă că între ele există o relație, o determinare și o influențare reciprocă care merită a fi aprofundată. Pornesc în susținerea respectivei idei de la faptul că mijloacele de expresie nu pot avea și nu au un caracter obiectiv.

„Obiectiv" poate fi doar un interval, un acord, o materie sonoră independentă, fără vreo legătură cu un context muzical și în primul rînd fără o încărcătură emoțională.

Această precizare este, în principiu, necesară întrucît nu de puține ori, cînd se analizează și se discută o operă de artă, se poate auzi următoarea chemare : să discutăm conținutul, realizarea artistică propriu-zisă a lucrării, independent de mijloacele folosite.

Deși, în linii mari, putem fi de acord cu respectiva propunere, în fond, relația conținut-formă (și deci implicit mijloacele de expresie) nu poate fi sub nici un aspect ignorată.

★

Nimeni nu afirmă astăzi în mod convingător că prin tehnica dodecafonică — serială se poate realiza doar o muzică dramatică, tragică, așa cum este de exemplu *Ultimul supraviețuitor din Varșovia* de A. Schönberg.

Unitatea între conținutul emoțional și formă este aici perfectă.

Dar constatăm că necesitățile de expresie l-au determinat pe Alban Berg în *Wozzeck* și *Concertul pentru vioară și orchestră* la găsirea unor mijloace ce depășeau codul strict al tehnicii dodecafonice — seriale.

La fel a procedat Luigi Dallapicola în *Canti di prigione* (1938—41) și *Canti di liberazione* (1951—55), Pascal Bentoiu în prima parte a *Concertului pentru vioară și orchestră* (1958), transformînd *seria* în concept *tematic*.

Tiberiu Olah realizează o muzică convingătoare, emoționantă în *Poemul simfonic „1907"*. El îmbină tehnica variațională cu o serie formată din patru sunete căreia îi aduce trei permutații, ajungînd la complexul sonor din 12 sunete. Cred însă că lucrarea devine mult mai convingătoare în a doua parte, unde autorul aduce la percuție un *ostinato ritmic*, preluat din muzica populară ce crește ca tensiune în permanență și în momentele în care la celelalte instrumente se aude un citat melodic — ritmic, preluat dintr-un dans popular, de mare eficiență sonoră.

Trebuie să recunosc că nu cunosc nici un cîntec de mase, sau de voie bună, și chiar o muzică simfonică cu detentă luminoasă, cu o expresie optimistă, scrisă pe baza tehnicii dodecafonice — seriale.

Poate nu întîmplător dodecafonismul — serial pur a ajuns astăzi în situația de a fi considerat doar un capitol al istoriei muzicii sec. XX și considerat *„capitol încheiat"* de mulți compozitori.

★

După cum se știe, compozitorul Wilhelm Berger este autorul unor studii și lucrări muzicologice de mare importanță pentru cultura noastră muzicală.

El este de fapt primul compozitor român care în studiul său monografic *Moduri și proporții* lărgește — în sens contemporan — noțiunea de mod. Pornind de la legea de proporții a *tăieturii de aur*, și îmbinînd-o cu șirurile matematice ale lui Leonardo Fibonacci, creează 12 specii noi de moduri.

Berger a ajuns la acest principiu pe care l-a aplicat în lucrările sale din necesitatea de a reda idei și sentimente proprii personalității sale creatoare.

Dar ceea ce la Berger este o necesitate de expresie, care rezidă în profunzimea gîndirii sale muzicale, la alți compozitori, ce preiau mecanic susnumitul principiu, se observă fuga după o modă, o căutare și însușire superficială ce scoate în evidență lipsa unei gîndiri muzicale proprii.

Pentru respectarea unui adevăr obiectiv, trebuie să subliniez că există cazuri de preluare creatoare a teoriilor lui Berger și în acest sens citez binecunoscuta și apreciata lucrare a lui Aurel Stroe, *Arcade* (1963).

În ultimii ani se observă predilecția, la un număr de tineri compozitori, pentru folosirea unui aleatorism controlat. Îmbinarea acestui principiu cu elemente de esență populară — modală a dus la apariția unor lucrări apreciate de iubitorii muzicii și semnate de Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, Corneliu Dan Georgescu, Anton Zeman, George Draga, etc.

Dar folosirea amplă a aleatorismului — ca principiu general de creație — a dus — după părerea mea — la dezagregarea personalității artistice a unor compozitori, datorită imposibilității controlului materiei sonore.

Totul depinde în asemenea cazuri de talentul și aptitudinea interpreților pentru improvizație. Dar și cei mai buni instrumentiști de acest tip au început a se repeta, fapt ce duce la realizarea unor opusuri ce seamănă mult între ele. În asemenea cazuri este foarte greu — dacă nu imposibil — a vorbi de unitatea între conținutul și forma dorită de compozitor și cele ce în mod practic realizează interpreții.

În plus se pune întrebarea, cine este adevăratul creator, acel ce a dat doar o sugestie, sau cel ce prin talentul său și prin perfecțiunea instrumentală creează un opus muzical ?

Iată dar, că apar elemente noi juridice și etic-morale în asemenea cazuri. Dar nu mă voi opri acum asupra acestora.

★

În continuare, cîteva idei în legătură cu o anumită direcție ce se observă în unele creații și anume, predilecția pentru culoare realizată în special prin multiple clostere, din îmbinări sonore, diafane sau ample aglomerări, cu excluderea ideilor tematice.

Ca un procedeu tehnic — expresiv, alături de alte numeroase mijloace ce stau la îndemîna compozitorilor, elementul de culoare în sine își are valențele sale dar numai în cadrul unui anumit context.

Să îți propui a reda — luăm doar ca exemplu faptul că sîntem la Iași — într-o lucrare pur simfonică marea figură legendară a lui Ștefan cel Mare și în acest caz să folosești doar elemente de culoare (clostere și aglomerări sonore) mi se pare o dovadă a necunoașterii eroului pe care vrei să-l cînți.

★

Și acum să revin la întrebarea inițială : există o relație între umanism și mijloace de expresie ?

Da ! există, și încă una de mare importanță.

Cu toți cunoaștem apelurile, îndemnurile adresate de Partidul nostru oamenilor de artă pentru a realiza opere în care pe prim plan să apară frămîntările, idealurile, munca eroică a poporului român.

Unii compozitori caută să realizeze cîntece de masă pline de prospețime și mobilitate melodică, autorii de muzică ușoară scriu piese în care tematica zilelor noastre își face drum din ce în ce mai concludent.

Compozitorii de muzică de cameră și simfonică își pot transpune inspirația în lucrări programatice, pur instrumentale sau orchestrale.

În această situație contează nu atît *ce* îți propui, ci *cum* realizezi ideea de bază.

A compune o lucrare programatică despre Ștefan cel Mare în care să fie ignorate varietatea și măreția sentimentelor pe care le-a trăit marele domnitor, frămîntările și visurile acestuia, luptele eroice pe care le-a dus, înseamnă a nu fi conștient de ceea ce îți propui.

Este adevărat că uneori dorești doar realizarea unor aspecte legate de viața unui erou ; cu toate acestea încărcătura emoțională, plasticitatea imaginilor muzicale nu pot sub nici o formă lipsi.

Profunzimea expresiei muzicale depinde în primul rînd de talentul compozitorului respectiv, dar și de concepția sa filozofică-estetică.

Repetarea unor elemente capabile a sugera doar unele culori, poate duce la o mare monotonie și în consecință la nerealizarea operei dorite.

Parafrazînd ideea despre : *„omul potrivit la locul potrivit“* aș spune : *mijlocul potrivit la contextul muzical potrivit.*

★

Față de cele spuse pînă aici aș putea fi acuzat că am abandonat ideea enunțată și că în loc de relația umanism — mijloace de expresie, m-am oprit la relația conținut și mijloace de expresie.

Trebuie să recunosc că am urmărit în mod intenționat acest lucru, pentru că prin umanism eu am în vedere un anumit conținut. Nu mă interesează și nu discut acum problema în mod general, ci localizat la ceea ce este specific muzicii noastre. Pledez pentru un conținut bogat în idei, expresiv, apropiat și pe înțelesul majorității oamenilor, care stimulează în mod pozitiv auditoriul nostru. Vreau să-i văd pe iubitorii muzicii, bucuroși de trăirea artistică pe care le-o comunică muzicianul, indiferent de nuanță-dramatică, nostalgică ori eroică — și nu regretînd timpul pierdut în sala de concert.

În concluzie, prin umanism în muzică înțeleg un conținut bogat de idei estetice, spirituale, dar și muzicale.

În acest context, pledez pentru folosirea oricărui mijloc muzical care permite realizarea operei de artă și afirm că nu mă interesează sub nici o formă moda. Nu pot accepta ideea ca materia sonoră să devină factorul primordial al gîndirii muzicale, ci numai în raport dependent de muzica pe care vrem s-o scriem despre și pentru oamenii în jurul cărora trăim și muncim.

NOTĂ : Referat prezentat în cadrul simpozionului „Muzica românească contemporană, expresie a umanismului societății noastre“ ținut la Iași în luna mai 1973.

Amintiri

de **ANATOL VIERU**

Timpul curge măsurat, dar ne ia prin surprindere. Aram Haciaturian — septuagenar — acest fapt m-a luat și pe mine prin surprindere, fiindcă amintirea îmi fuge fără voie prin 1951 cînd am avut prilejul să-l cunosc personal și am fost student la clasa sa de compoziție de la Conservatorul din Moscova.

În noiembrie 1951, cînd am sosit la Moscova, eram dinainte hotărît să intru la clasa acestui maestru. Îi cunoscusem muzica încă din 1944. Din *Gayane*, pe lîngă piese de mare efect ca *Dansul cu săbii*, *Lezghinka* ș.a., îmi plăcea foarte mult mișcătorul *Cîntec de leagăn*, care e aproape în întregime o monodie sau cel mult o bicinie și în care coardele sună atît de mîngîietor. Îmi plăcea foarte mult *Concertul pentru pian* cu energia lui virilă, comunicativ și ușor neglijent în revărsările acelea de acorduri voluptuoase ; mai tîrziu, vorbind cu Haciaturian am avut impresia că autorul însuși are o tandrețe aparte pentru această lucrare timpurie.

În 1949, George Georgescu făcuse la București un mare succes cu Simfonia a II-a (Cu clopote) ; publicul o aplaudase furtunos. Georgescu iubea simfonia cu adevărat ; vara precedentă la Mangalia, o studiase foarte amănunțit, pregătindu-se pentru stagiunea ce urma. În 1952, la Moscova, am fost și eu martorul extrem de jovialei întîlniri dintre Georgescu și Haciaturian. La Uniunea Compozitorilor din Moscova vrură amîndoi să imortalizeze momentul, fotografiindu-se : Georgescu îl luă de mînă pe Haciaturian ; Aram Ilici mă prinse pe mine de mînă, așa încît fotografia cuprinse totuși trei persoane. Georgescu era foarte bucuros de această fotografie și o lipi pe coperta interioară a partiturii *Simfoniei a II-a* pe care o dirija deseori. Ce-i drept, al treilea personaj fu retezat din fotografie ; pe poza din partitură spînzura o *mînă* misterioasă, pe care o sprijinea Haciaturian ; era mîna mea.

Am citit și eu de multe ori partitura *Simfoniei a II-a ;* îmi plăcea mult originalitatea ei, pregnanța națională. Introducerea neoclasică la partea a 4-a îmi impunea prin măreția ei simplă și nu mă puteam dumiri de ce niște arpegii elementare pot suna deosebit. Eram însă convins că în muzica lui Haciaturian există unitate de stil și o mare vitalitate dominatoare ; îmi impunea faptul că autorul poate fi recunoscut, că are „stil". Poate că acesta a fost motivul pentru care m-am dus la clasa lui : nu dorința de a academiza în preajma unui profesor faimos, ci interesul de a avea contact cu un artist original. Desigur, nu intenționam să-mi copiez maestrul și mai tîrziu am constatat cu bucurie că Aram Ilici era de acord cu atitudinea mea negativă față de imitație în artă. El repeta

Compozitorul Aram Haciaturian, împreună cu elevul său de pe atunci, compozitorul Anatol Vieru (stînga) și dirijorul George Georgescu (dreapta), la Moscova în anul 1952.

deseori că fiecare artist trebuie să-şi aibă propriul său stil („stilul e lucru mare !").

Sosind la Moscova, mi s-a spus că Aram Ilici se găseşte în Italia (tocmai compunea *Spartacus)* şi că va lipsi aproape două luni. Mi s-a propus, dacă vreau, să trec la alt profesor dar am preferat să-l aştept pe Haciaturian, deşi simţeam mult respect şi pentru alţi profesori remarcabili, ca de exemplu : Şebalin şi Messner. Îmi aduc aminte de prima întîlnire cu Aram Ilici ; am bîlbîit pe rusește un fel de „da" şi „niet" ; noroc că avem benzi de magnetofon cu lucrările mele de atunci, care mai tîrziu mi se părură şi ele tot un fel de bîlbîit „da" şi „niet", numai că pe note muzicale. Aram Ilici îşi exprimă speranţa că treaba va merge şi de atunci înainte începui să frecventez clasa aceea mare de la etajul III în care atîrnă portretul lui Miaskovski şi de la fereastra căreia se putea vedea pe atunci cum profesorul Gedike hrăneşte dimineaţa porumbeii în curtea Conservatorului (nu exista încă în curte statuia lui Ceaikovski).

Au trecut de atunci ani mulţi, aproape un sfert de secol, dar îmi amintesc încă foarte bine lecţiile haciaturiene ; nu erau de fel academizante şi se petreceau într-o atmosferă destinsă, de stimă şi căldură. Haciaturian preţuia la studenţi înainte de toate bunul simţ şi se conducea el însuşi prin intuiţie şi simţ. Pe atunci, Aram Ilici avea în clasă un băiat cu care nu prea se putea împăca ; treaba nu mergea mai deloc, pînă cînd într-o zi, respectivul aduse o reuşită prelucrare de cîntec popular ; Aram Ilici, în fine, fu mulţumit şi-l încurajă pe student ; bietul băiat aduse după două săptămîni vreo 40 de asemenea prelucrări, toate după şablonul care avusese succes la maestru ; toată părerea bună a lui Haciaturian se prăbuşi ; tînărul se apără cu argumente teoretice ; Aram Ilici îi spuse, arătîndu-şi cu degetul propriul nas : „Spune-mi cîte teorii vrei, poate că o să mă convingi, dar mirosul meu să ştii că nu-l poţi păcăli. Îmi place muzica vie, nu cea teoretică."

Atitudinea lui Haciaturian faţă de studenţi amintea pe aceea a unui medic terapeut. Celor mai leneşi în evoluţie şi amatorilor de banalităţi, le spunea : „Fiţi formalişti" ! „Celor alţi, grăbiţilor, le cerea „să scrie banal ; ori cum" — zicea el — „aştia n-or să-ţi scrie banal, dar cel puţin vor îndulci cumva asprimile lor excesive." Am băgat de seamă că Aram Ilici preţuieşte pe studenţii care-şi apără lucrările şi nu se supun primului impuls de forfecare. Eu unul aveam multe discuţii cu privire la ceea ce aduceam la clasă. Nu întotdeauna ajungeam la o concluzie unitară, dar nu mi-aş fi permis vreo impertinenţă faţă de profesor, iar Aram Ilici admitea şi punctul meu de vedere. El preţuia munca şi chiar atunci cînd lucrarea nu-i plăcea, nu o refuza dacă constata din partea studentului efort, sinceritate, facultatea de a o compune ca lumea. Haciaturian urmărea cu atenţie toate fazele compunerii, pornind de la idee şi primele schiţe — şi pînă la repetiţiile pentru executarea lucrării.

Mă uimea pe atunci faptul că într-o perioadă destul de complicată şi grea a vieţii sale (însoţită şi de boală), Haciaturian apărea ca un om de mare vitalitate ; la vîrsta de aproape 50 de ani, Aram Ilici începu să se ocupe de dirijat şi inaugură turneele sale cu concerte din lucrări proprii care aveau să-l ducă în multe ţări ale lumii. (În URSS ca şi în multe alte ţări, după vechea tradiţie, un concert din lucrări proprii nu înseamnă cîtuşi de puţin vedetism). Era impresionant cum un om care, oricum, nu mai era tînăr, începea într-un fel viaţa de la început.

Se întîmpla uneori ca Haciaturian să-şi ţină lecţia la dînsul acasă. În locuinţa sa de atunci (pe strada a III-a Miuskaya), suna mereu telefonul, veneau mereu oameni, se simţea un contact neîntrerupt cu lumea de afară. I-am cunoscut familia. Soţia lui Aram Ilici, Nina Vladimirovna Makarova este la rîndul ei compozitoare de talent, fostă colegă a lui Haciaturian în clasa lui Miaskovski. Muzica ei e foarte diferită ca stil şi culoare de aceea haciaturiană ; în *Simfonie* respiră priveliştea rusească, îi simţi pe Kalinnikov şi Levitan.

Ca om, Nina Vladimirovna e de o simplitate încîntătoare, manifestînd o frumoasă indiferenţă, ba chiar şi dispreţ pentru ceea ce se numeşte diplomaţie. Aram Ilici, dimpotrivă, e un perfect cunoscător, un maestru al relaţiilor sociale ; a călca eticheta e pentru dînsul un prilej de cochetărie şi uneori chiar forma de manifestare a unei anume mondenităţi. Mi s-a întîmplat să fiu tălmaci într-o convorbire dintre Haciaturian şi Nadia Boulanger (era la Bucureşti, în timpul unui festival Enescu). Ei tocmai făcuseră cunoştinţă. Mi se părea că venerabila Nadia Boulanger se pregăteşte pentru o discuţie destul de ascuţită cu Aram Haciaturian. Răspunsurile politicoase, sincere, istete ale interlocutorului o puseră puţin în încurcătură pe muziciana franceză ; discuţia uşor belicoasă deveni de-a dreptul jovială. Un an mai tîrziu la invitaţia lui Haciaturian, marea muziciană făcu o vizită la Moscova.

Acasă la Aram Ilici poţi vedea multe fotografii în care el figurează alături de Hamingway, regina Elisabeta a Belgiei, Charlie Chaplin, Papa Ioan XXIII, ş.a. Haciaturian e nu numai un ambasador al muzicii sovietice, mi s-a părut de multe ori că el are prestanţa unui diplomat în general.

Îmi reamintesc convorbirile cu profesorul meu la terminarea Conservatorului. Ele cuprindeau din partea profesorului meu multe sfaturi părintești. Înțelepțit de o mare experiență de viață, mă prevenea de multe ispite ce stau în calea compozitorului către succes și consacrare.

Din fericire, după terminarea Conservatorului nu ne-am despărțit pentru totdeauna. Mai tîrziu am revenit la Moscova ca aspirant și am continuat să-l frecventez pe Aram Ilici. Evoluția mea trezea uneori discuții destul de dure la catedra de compoziție, discuții care mă antrenau pentru altele mai dure de mai tîrziu. Cu multă căldură îmi amintesc de sprijinul lui Aram Ilici în aceste împrejurări ; mă apăra cît se poate de inteligent și fără să-și trădeze propriile sale gusturi artistice, care nu coincideau întotdeauna cu ale mele.

Cîțiva ani mai tîrziu am avut fericirea de a-l întîlni pe Aram Ilici la noi în România. A venit împreună cu soția sa și cu fiul Karen pentru a-și petrece vacanța la mare și la munte. Mi s-a părut că-i place la noi. Era entuziasmat de soare, de mare, de bogăția poamelor. Cu această ocazie, Haciaturian a întărit relațiile sale de prietenie cu muzicienii români. (Despre contactul său cu Enescu nu este cazul să reamintesc aci ; este binecunoscut ; eu nu am fost martor al acestor contacte ci numai al amintirii uimite pe care i-a lăsat-o pentru totdeauna marele muzician român).

Mi s-a întîmplat să mă întîlnesc cu Aram Ilici și în alte țări, ca de exemplu în 1960 în Germania și în 1968 în S.U.A. De cîte ori vin la Moscova îi vizitez primitoarea sa casă. Și acuma se întîmplă să ne înfierbîntăm în discuții despre muzică și muzicieni, dar aceasta nu întunecă de loc relațiile noastre calde, dimpotrivă le dă viață și culoare după atîția ani. Vorbind cu Aram Ilici, mi-am păstrat pentru totdeauna tonul de respect al studentului de altă dată, expresie a respectului meu sincer.

Au trecut mai mult de 20 de ani ! Haciaturian împlinește acum 70 de ani. Fiecare om pășește în felul său în vîrstă nouă. Aram Ilici o face în felul său somptuos. Parcă a slăbit puțin, dar e foarte vioi. În ultimii ani, șevelura sa impozantă a devenit argintie, în timp ce monumentalele sale sprîncene (prinse de un caricaturist ca fulgere ale lui Jupiter) au rămas la fel de negre.

O, cum aș vrea ca mulți ani de aci încolo, să-l pot vedea pe Aram Ilici la o ceașcă de ceai sau tăind solemn felia împărătească de pepene cu aceeași inspiratoare nesfîrșită poftă de viață !

VIAȚA MUZICALĂ

Convorbirea noastră

Elev al dirijorului Antonin Ciolan, Rémus Tzincoca a fost, în 1943, profesor titular (prin concurs) la Conservatorul din Iași. Apoi, în 1945, s-a prezentat la Conservatorul Național Superior din Paris. Admis în clasa de dirijat a reputatului compozitor și șef de orchestră, Louis Fourestier, a obținut, după trei ani, Premiul I.

Care au fost începuturile dvs. dirijorale peste hotare?

— Desigur începuturile nu au fost ușoare. Am dirijat mai întîi o societate filarmonică, o orchestră de amatori de la Laval (capitala departamentului Mayenne) — orchestră sprijinită puternic de prefectura respectivă. Faptul că președintele tribunalului local ...cînta la cornul al treilea e elocvent pentru dragostea acestor cetățeni față de muzică. Aici am dirijat, pentru prima oară, Finalul („Chef cu lăutari") din Suita *Șătrarii* de Dinu Lipatti, care s-a bucurat de un mare succes.

L-ați întîlnit, fără-ndoială, la Paris, pe George Enescu.

Recunoștința, veneratia mea față de marele muzician nu se vor stinge niciodată. Personal, îi datorez — ca mulți alții — enorm. În 1948 am dirijat pentru prima oară la Paris faimoasa orchestră a Concertelor Colonne — solist fiind George Enescu care a cîntat în chip sublim *Concertul în la minor* de Bach. Apoi maestrul și-a dirijat, personal, la același concert, *Suita a II-a pentru orchestră*. A fost cea mai mare încurajare pentru mine. Cu acest prilej am dirijat și *Divertismentul rustic* de Sabin Drăgoi. Într-o bună măsură, a fost un concert de creație și interpretare românească.

Am în față două autografe, unul din 1948 : „Lui Rémus Tzincoca, urîndu-i să continuie ascensiunea atît de fericit începută, cu sincerul meu devotament". Apoi un an mai tîrziu : „Lui Rémus Tzincoca, „un adevărat"... cu toate urările afectuoase de la George Enescu". Ce ne mai puteți spune în legătură cu George Enescu ?

În anii 1948—49—50 m-am aflat în strînsă legătură cu Maestrul. Îl vizitam cu regularitate și îmi da îndrumările cele mai prețioase. Dorul de țară îl măcina, așa cum îi macină fiți siguri, pe toți românii cînd se află peste hotare. În 1950 George Enescu mi-a propus să mă ia ca asistent la ciclul de concerte simfonice pe care urma să le dirijeze în Statele-Unite. Aveam de pregătit anticipativ programele sale cu muzicienii diferitelor orchestre. În acest scop am plecat mai întîi eu în America, în octombrie, 1950. Din păcate medicii i-au interzis cu strictețe, la scurt timp după aceea, să se obosească și Maestrul nu a mai putut veni. Pentru mine a fost o grea lovitură. Ca să pot trăi, am început să scriu la New-York, între altele, lieduri. În aceste împrejurări am avut șansa să fiu invitat de compozitorul Samuel Barlow în urma unei manifestări artistice pe care am susținut-o, conducînd o orchestră profesionistă — să dirijez un concert la festivalul de la Ipswich. Apoi, între 1952—1956 am fondat și condus Festivalul muzical de la Newport în Rhode Island (S.U.A.) Începînd din 1953 pînă în 1956 am dirijat la Newport, între altele și New-York Phylarmonic Symphony Orchestra. Trebuie să spun că aici am avut satisfacția de a conduce concerte la care și-au dat concursul celebrități mondiale ca violonista Erica Morini, pianistul Claudio Arrau, tenorul Richard Tucker ș.a. În același an am fost invitat să dirijez concerte la Metropolitan-museum din New-York, cu care prilej am înființat și orchestra de cameră din același oraș, practic alcătuită din șefii de pupitre de la New-York Phylarmonic.

Ce ne puteți spune despre muzica românească și promovarea ei peste hotare ?

Îmi veți îngădui să vă spun că mi-am făcut totdeauna un punct de onoare din a introduce în concertele pe care le-am dirijat, ori de cîte ori am avut ocazia, lucrări românești. Astfel, în 1971, l-am prezentat pe Dinu Lipatti la Townhall — din New-York — solistă a cunoscutului *Concertino în stil clasic* fiind d-na Madeleine Lipatti pe care am invitat-o în acest scop, de la Geneva. Un an după aceea am dirijat la Cleveland — centru locuit, cum se știe, de mulți români — Suita *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu, care s-a bucurat de un mare succes.

Am dirijat cu consecvență Rapsodiile, Suitele de George Enescu, atît în Statele Unite cît și la Paris la Palais Chaillot etc etc. Trebuie să spun însă că remarcabilele creații românești s-ar cere popularizate mult mai intens peste hotare. Există lucrări, le-aș spune clasice, de asemenea o seamă de lucrări contemporane ale școlii de compoziție românești în plin avînt, încă prea puțin cunoscute. Difuzarea unora dintre ele a fost făcută și de regretatul Ionel Perlea, cu care am avut la New-York permanente întîlniri prietenești. Dar s-ar cere o difuzare, în primul rînd, a materialului muzical propriu-zis — partituri, știme — pe temeiul cărora să poată fi prezentată înfloritoarea noastră muzică simfonică și de cameră.

Etapa actuală a activității dv. ?

Începînd din 1958 funcționez ca profesor la Conservatorul din Montreal (titular al claselor de dirijat și orchestră). În același timp întreprind turnee de concerte în S.U.A. precum și în Europa, făcînd totodată parte din juriile Concursurilor de la Conservatorul Național, Ecole Normale și Școala superioară de muzică din Paris.

Cum ați găsit țara noastră după o absență de treizeci de ani ?

Vă spun din inimă că sînt pur și simplu uimit, la tot pasul. Este o viață nouă, o lume nouă, un peisaj nou, pe care niciodată nu le-am visat și care îmi umplu sufletul de mîndrie că obîrșia mea e pe aceste meleaguri fericite. Țin să-mi exprim totodată profunda mea gratitudine față de forurile conducătoare ale artei și culturii dv., care mi-au oferit prilejul să concertez atît la București cît și la Iași și Cluj.

J.-V. PANDELESCU

Remus Tzincoca-Wanda Wilkomirska la Filarmonica „George Enescu"

Apariția lui Remus Tzincoca la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" ne-a prilejuit cunoașterea unui dirijor aflat la zenitul unei cariere internaționale de mare răsunet, începută în țară (după studii la Conservatorul din Iași), continuată în Franța (studii de perfecționare la Conservatorul din Paris, apoi activitate dirijorală susținută ca invitat al orchestrelor Pasdeloup, Lamoureux, Colonne, ORTF) și în S.U.A. (concerte cu Filarmonicile din New-York și Cleveland, înființarea formațiilor „New York Chamber Orchestra" și „Newport Music Festival"), pentru a se desfășura în ultimii 15 ani cu centrul de greutate în Canada. Aici, Tzincoca este profesor de dirijat la Conservatorul din Montreal, membru în comitetul executiv al asociației profesorilor de Conservator canadieni și oaspete frecvent în stagiunea orchestrei Radiodifuziunii din Montreal, oraș în care s-a stabilit.

Din primul moment al apariției lui Remus Tzincoca sub cupola Ateneului a devenit evident că ne aflăm în fața unui șef de orchestră de autoritate și prestigiu, capabil să aplice pecetea personalității sale unui repertoriu de mare varietate stilistică, pe care a dovedit că-l stăpînește deopotrivă în construcția arhitectonică de ansamblu și în detaliile cele mai intime. De la început, *Simfonia nr. 9 în Do major* (Marea Simfonie) de Schubert s-a desfășurat sub semnul unei prodigioase exaltări dramatice, verbul schubertian fiind organizat într-o impetuoasă dialectică orchestrală. În mod deosebit a impresionat ritmul imuabil impregnat părții lente, *Andante con moto*, tratată într-un spirit de legendă eroică anticipînd marile mișcări lente ale simfoniștilor postromantici Bruckner și Mahler. După un *Scherzo* desfășurat într-un tempo rapid, *Finalul* a adus apoi deznodămîntul grandios al Simfoniei, reunind în mod organic libertatea și rigoarea discursului muzical. Am fost totuși frapați de insistența cu care dirijorul „biciuiește" orchestra în pasajele de *fortissimo*, spre a obține o maximă intensi-

tate a sonorității, mai ales prin favorizarea alămurilor, ceea ce a dus pe alocuri la destrămarea vrajei romantice atît de caracteristică universului muzical al lui Schubert.

De aici și pînă la *Concertul pentru vioară și orchestră* de Alban Berg — tot un „vienez", dar din secolul nostru — există o distanță considerabilă ca modalitate a limbajului simfonic, pe care Remus Tzincoca a parcurs-o cu o deplină dezinvoltură. Acompaniamentul orchestral, de un înalt grad de complexitate, a fost realizat — sub conducerea lui — cu o remarcabilă claritate în expunerea ideilor și în asigurarea contactului cu solistul. Succesul lucrării s-a datorat însă, în primul rînd, violonistei poloneze Wanda Wilkomirska, o instrumentistă de rafinată muzicalitate și superioară forță de expresie, care a știut să gîndească și să redea, în toată diversitatea lor, aceste pagini reunind într-o sinteză profund originală structuri tonale și atonale, muzica programatică și „absolută".

Ultima lucrare a serii ne-a adus noi satisfacții, prilejuite de excelenta interpretare — poate una dintre cele mai izbutite pe care ne-a fost dat să le ascultăm — a *Suitei nr. 2 pentru orchestră în Do major* de George Enescu. Sesizînd dubla filiație a acestei lucrări — rigoarea clasică a construcției și elanul romantic al expresiei — Remus Tzincoca a reușit să îmbine ambele linii directoare într-un unic șuvoi muzical, axat deopotrivă pe precizia pulsației ritmice și pe varietatea coloristică a imaginilor. Familiarul opus enescian ni s-a relevat astfel într-o versiune plină de nerv și de vigoare, dominată de o fericită sinceritate a accentelor și a sonorităților.

E. E.

Vaclav Smetacek-Ilinca Dumitrescu la Radioteleviziune

De pe acum Ilinca Dumitrescu ia... cuta concertiștilor de clasă internațională și un „salt" de la Moscova la București îi pare firesc, cînd e vorba să își împlinească angajamentele artistice contractate.

Am revăzut-o și reascultat-o astfel în *Concertul al 4-lea în sol major* de Beethoven — de data aceasta la pupitrul dirijoral aflîndu-se încercatul maestru cehoslovac Vaclav Smetacek.

Ilinca Dumitrescu se dovedește, cu fiecare nouă audiție, în permanentă și ascendentă evoluție artistică. Fără îndoială, ambianța în care lucrează la Conservator, unde îl are ca îndrumător pe eminentul pedagog Neuhaus, care apreciază multiplele calități ale studentei sale, contribuie în plus la aceasta. Dar Ilinca Dumitrescu găsește în ea însăși izvorul perfecționării. Căci ea nu este numai o pianistă extrem de senzitivă dar și dotată cu o remarcabilă forță cogitațională, cu o vie inteligență muzicală și cu acea capacitate de interiorizare care nu poate fi întîlnită decît la adevărații interpreți ai muzicii. De fiecare dată ne dezvăluie noi fațete ale artei sale.

Claritatea și finisajul deplin ale execuției pianistice sînt în permanență dublate de acea intuiție justă a tuturor tîlcurilor compoziției pe care o atacă. În cazul Concertului beethovenian, am deslușit stăpînirea deplină a lor — ceea ce ne autorizează să afirmăm că arta sa interpretativă a căpătat noi dimensiuni, în sensul unei trăiri și mai puternice, mai profunde a muzicii. Ne-am lăsat adesea, furați, recunoaștem, de frumusețea sunetului și de culorile pe care reușește să le elaboreze cu o reală măiestrie, de-a lungul execuției. Uneori tușeul său e martelat, extrem de expresiv în pasajele cu caracter ritmic, după cum găsește și nuanțele cele mai subtile cînd e vorba de a expune cantilena beethoveniană. Am reținut, de asemenea, autoritatea cu care a redat cadența din prima mișcare a concertului cînd execuția a apărut de o înaripată fantezie și potențată de puternice contraste dinamice. Ilinca Dumitrescu a reușit să facă din acest pasaj de virtuozitate al lucrării o realizare strălucită în care pulsa vitalitatea muzicii Titanului.

Dar, dincolo de elementele de bravură vrem să relevăm reculegerea și duioșia, blîndețea și sensibilitatea profund feminină cu care a cîntat, de pildă, copleșitoarele pagini din *Andante con moto* care se înscriu printre cele care, așa cum le-a gîndit Beethoven, merg direct la inimă. Totul a fost redat cu infinită grație și cu o cuceritoare poezie. O dată mai mult ne-am dat seama, cu emoție, de acea filiație gingașă, de acel nobil filon de poezie transcendentă care, purcede de la mult regretata Mariana Dumitrescu și pe care înzestrata Ilinca îl poartă mai departe pe aripile muzicii... A venit apoi, prin contrast, *allegrezza* și celeritatea din *Final* unde Ilinca Dumitrescu a cîntat cu o mare strălucire, reușind să se facă mult prețuită pentru toate aceste calități.

Orchestra s-a afirmat deosebit de pozitiv, cu sonorități moderate, cu o serioasă și activă participare, sub conducerea foarte pricepută și coordonatoare a dirijorului Smetacek.

La rechemări repetate solista a oferit, în supliment, *Preludiu în mi bemol minor* de Bach care, prin stilul sobru de o rară distincție în care a fost cîntat, ne-a amintit de Dinu Lipatti.

Simfonia no. 38 în Re major („Praga") de Mozart a fost prezentată de Vaclav Smetacek într-o manieră clasică. Cu gestul său calm și ponderat iar, cînd a fost cazul cu expansiuni viguroase dar niciodată lipsite de eleganță, a redat convingător solemnitatea debutului, caracterul sincopat și, am spune, modern, al primului *Allegro*. Tema foarte cromatică a *Andante*-lui și apoi verva *Finalului* au fost redate în stilul adecvat. Noutatea concertului au constituit-o *Fantezii simfonice* de Bohuslav Martinu, în primă audiție: lucrare foarte compozită în care autorul a topit cu indiscutabilă măiestrie toate influențele care l-au marcat, de la Roussel la Strawinsky și Ravel. Dirijorul a evidențiat cu pasiune, între altele, acele ecouri de muzică populară cehă care la răstimpuri colorează cu savoarea lor specifică aceste *Fantezii simfonice*, reprezentînd unul din aspectele semnificative ale creației lui Martinu.

J. V. P

Siegfried Kurz la pupitrul Filarmonicii „George Enescu"

Pentru inaugurarea „Zilelor muzicii din R. D. Germană", Filarmonica „George Enescu" a programat un concert simfonic sub bagheta dirijorului Dr. Siegfried Kurz, personalitate de seamă a vieții muzicale din țara prietenă, compozitor cu o vie activitate (simfonii, lucrări concertante, muzică de cameră, muzică de scenă), director general al cunoscutei „Staatskapelle" din Dresda, dirijor de muzică simfonică și de operă. În cadrul concertului de la București, Siegfried Kurz a prezentat două lucrări aparținînd unor autori compatrioți de generații diferite, ambele reprezentative pentru stilurile compozitorilor respectivi.

Pentru început, programul a cuprins *Mica simfonie*, op. 29, de Hanns Eisler (1898—1962), una dintre cele mai populare creații ale fostului elev al lui Arnold Schönberg. Scrisă înainte de 1933, lucrarea — de proporții miniaturale — este de o transparență cvasi-camerală, desfășurîndu-se într-o ambianță dominată de bună dispoziție. Prima parte — *Andante* — cuprinde 23 de variațiuni pe o temă de șase măsuri, demonstrînd bogata fantezie a autorului. Urmează un *Allegro assai* bazat pe o temă foarte pregnantă, cu solo-uri de trompetă, clarinet și trombon, totul de mare efect, într-o manieră amintind întrucîtva de limbajul lui Șostakovici. Partea a treia, o *Invențiune* scrisă doar pentru trompetă, trombon și corzi (viori și viole) la unison, este extrem de concentrată (doar 38 de măsuri), pentru ca *Allegro-ul* final să aducă o mare varietate ritmică, pe fondul unei neîncetate creșteri dinamice și cu unele accente ușor grotești.

În continuare, programul a prevăzut — în primă audiție românească — *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Gerhard Rosenfeld (n. 1931), un compozitor deosebit de prolific, elev al lui Rudolf Wagner-Régeny. Scrisă în 1967, lucrarea vădește căutările autorului în domeniul formelor, ca și în acela al combinațiilor timbrale. Construcția ei este astfel concepută, încît o serie de solo-uri ale viorii cu caracter de cadențe (calme, cantabile, deși adeseori cu mari salturi intervalice) alternează cu intervenții „acide" ale orchestrei (accente în *fortissimo* ale alămurilor și lemnelor, *pizzicati* la corzi, efecte de percuție la clopote). În final, vioara solistă intonează un citat din *Simfonia a IX-a* de Beethoven (fraza de început din recitativul baritonului), după care orchestra atacă un alt citat — începutul preludiului la opera *Aurul Rinului* de Wagner —, Concertul încheindu-se ca un semn de întrebare. Cu prilejul unei discuții purtate cu autorul, prezent la București în cadrul acestor manifestări festive, am primit explicația neobișnuitului final al lucrării sale. Socotind că orice ascultător familiarizat cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven va asocia citatul muzical din recitativul baritonului cu textul respectiv („O Freunde, nicht diese Töne..." — Prieteni, nu asemenea sunete), Gerhard Rosenfeld pune implicit întrebarea dacă limbajul folosit în Concertul său este sau nu pe placul publicului. În imediata continuare, recitativul beethovenian oferă însă alternativa: „...sondern angenehmere lasst uns anstimmen"—ci altele, mai plăcute, să intonăm). De aceea, Rosenfeld oferă și el alternativa acordului perfect în Mi bemol major, cu care începe preludiul la *Aurul Rinului*. Concluzia nu este trasă, finalul acesta avînd semnificația unei invitații la discuție. Ideea apare fără îndoială ca originală, chiar dacă sensul ei nu se impune cu forța evidenței, necesitînd un comentariu explicit. Dincolo de finalul său (controversat și în aprecierile formulate de public și de presă în R. D. Germană), Concertul lui Gerhard Rosenfeld a stîrnit un indiscutabil interes, potențat și prin interpretarea solistică a violonistului oaspete, Gustav Schmahl, un artist deosebit de activ în viața muzicală a țării sale, profesor de vioară la Conservatorul din Dresda și interpret al unui vast repertoriu de muzică clasică și contemporană. De altfel, ambele concerte de vioară ale lui Gerhard Rosenfeld — compuse la îndemnul lui — au fost prezentate de Gustav Schmahl în primă audiție absolută.

În încheierea concertului de la Ateneu, Siegfried Kurz a realizat o versiune plină de elan și de vioiciune tinerească a *Simfoniei I în Si bemol major* de Schumann, pagină consacrată a simfonismului romantic german. A fost o interpretare solidă, construită, scrupulos atașată textului, care a ținut totodată seama de climatul primăvăratec al inspirației schumanniene, culminînd în rigurosul *Scherzo* și în exuberantul *Final*.

Bach-Orchester des Gewandhauses — Leipzig

Cei treizeci de membri ai formației de cameră care s-a constituit în 1962, în sînul reputatei orchestre simfonice „Gewandhaus" din Leipzig, dedicîndu-și activitatea cultivării moștenirii ilustrului „Thomaskantor" de acum mai bine de două sute de ani, nu sînt pentru întîia oară oaspeții Bucureștiului. Ne amintim cu multă plăcere de cele două concerte, pe care instrumentiștii din Leipzig le-au consacrat în exclusivitate creației bachiene, în septembrie 1970, în cadrul Festivalului internațional „George Enescu". Atunci, ca și acum, am apreciat maniera viguroasă, opusă oricărei uscăciuni scolastice, care caracterizează interpretările lor din muzica lui Bach. Sub conducerea profesorului și violonistului Gerhard Bosse, totodată conducător și concert-maestru al ansamblului, componenții colectivului (care cîntă — evident, cu excepția violonceliștilor și a clavecinistului — în picioare, potrivit tradiției de epocă) realizează execuții pline de viață, sensibile, sincere, naturale, indiferent dacă programul include — ca în majoritatea cazurilor — lucrări de Bach sau creații ale altor compozitori.

O demonstrație în acest sens a constituit-o concertul prezentat în cadrul „Zilelor muzicii din R. D. Germană", care a început — în semn de omagiu pentru Felix Mendelssohn-Bartholdy, sărbătorit nu de mult cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la moartea lui — cu o lucrare prea puțin cunoscută a compozitoru-

lui, legat prin toate fibrele de orașul Leipzig și de renașterea cultului lui Bach : *Simfonia a VI-a (din tinerețe) în Mi bemol major*, în varianta pentru orchestră de coarde (rămasă, ca și o altă variantă, pentru orchestră simfonică completă, printre manuscrisele fără numere de opus ale autorului). Este o simfonie încîntătoare, de atmosferă întrucîtva schubertiană, alcătuită dintr-un *Allegro* plin de elan, un *Menuet grațios* și un *Prestissimo* final viguros.

Următorul punct al programului ne-a transportat în lumea muzicii contemporane din R. D. Germană, odată cu *Simfonia de cameră* a tînărului Peter Hermann. Scrisă în anul 1970, lucrarea — tripartită — debutează cu un *Allegro molto* motoric, continuă cu un lung *Adagio*, avînd un caracter de lamento și se încheie cu un *Allegro non troppo*, în care elanurile apar oarecum frînate de momente de introspecție. În ansamblul ei, Simfonia apare judicios gîndită și construită de un autor, care mînuiește cu pricepere mijloace și procedee avînd putere de circulație în muzica contemporană.

Restul programului a fost dedicat în întregime compozitorului al cărui nume străjuiește pe frontispiciul orchestrei. Pentru început, ni s-a oferit o interpretare plină de vigoare și de precizie a *Concertului brandenburgic nr. 1 în Fa major*, în care cei doi cornişti (Waldemar Schieber și Hermann Märker) au uimit prin strălucirea sonorității, exactitatea intonației și desăvîrșita coordonare a atacului. În continuare, am avut surpriza să constatăm că *Uvertura la Cantata BWV 174*, anunțată ca atare în program, nu era altceva decît binecunoscutul *Allegro* inițial al *Concertului brandenburgic nr. 3 în Sol major*, executat într-o manieră alertă, aproape veselă (dubla întrebuințare a unor lucrări sau părți de lucrări era uzuală în vremea lui Bach). Apoi, Gerhard Bosse a ocupat locul solistului în *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în la minor*, dar concepția de interpretare a fost mai degrabă apropiată de cea practicată într-un Concerto grosso, în care primul violonist nu se detașează ca un solist propriu-zis, ci își manifestă din cînd în cînd prezența ca un „primus inter pares". Este, de altfel, concepția care a stat la baza creației lucrării, avînd așadar o deplină justificare istorică. Finalul *(Allegro assai)* ni s-a părut totuși executat într-un tempo mult prea rapid, ceea ce a influențat în mod defavorabil inteligibilitatea frazelor. În încheierea serii, *Suita nr. 3 pentru orchestră în Re major* a cucerit publicul printr-o interpretare dominată de ideea de divertisment (pe care o implică, de altfel, succesiunea dansurilor de epocă : *Gavota, Bourrée, Giga).* În acest context general, celebra *Arie* a avut cantabilitatea necesară, pe un fond ritmic perfect stabil, pentru ca în *Uvertură* (dar și în *Gavotă)* cele trei trompete înalte (așa numitele „Bachtrompeten") să-și afirme prezența cu o excepțională strălucire și cu o impecabilă omogenitate. Răspunzînd aclamațiilor publicului, oaspeții din Leipzig au oferit, ca suplimente, încă două pagini de Bach : partea finală *(La Réjouissance)* din *Suita nr. 4 pentru orchestră în Re major* și cel de al doilea *Allegro* din *Concertul brandenburgic nr. 3 în Sol major*, ambele străbătute — ca și restul programului — de viață și energie, dar mai ales de o virtuozitate colectivă care pare să constituie una din caracteristicile ansamblului.

„Lohengrin" și „Don Juan" la Opera Română

Inițiativa de a include, printre manifestările „Zilelor muzicii din R. D. Germană", și două spectacole de operă cu colaborarea unor oaspeți din țara prietenă a urmărit să ofere publicului românesc ocazia de a cunoaște mai îndeaproape nivelul atins de una din scenele lirice berlineze de prestigiu internațional, Opera Germană de Stat (Deutsche Staatsoper Berlin), după ce — cu cîțiva ani în urmă— am avut posibilitatea să facem cunoștință cu colectivul celuilalt teatru liric din capitala R. D. Germane, Opera Comică. Demonstrația a fost dintre cele mai concludente, ambele spectacole — *Lohengrin* și *Don Juan* — situîndu-se la un înalt nivel de realizare artistică.

În *Lohengrin*, dirijorul Heinz Fricke a stăpînit cu autoritate amplul aparat vocal și orchestral, asigurînd o desfășurare fluentă a discursului muzical, cu evidențierea clară a diferitelor „leit-motive" și cu o dozare precisă a comentariului instrumental, pentru a nu acoperi vocile soliștilor. În rolul titular, Martin Ritzmann a satisfăcut cele mai severe exigențe sub toate raporturile : a avut lirism, delicatețe în duetul de dragoste din scena nupțială, dar și forță dramatică în momentele de înfruntare dintre Lohengrin și Telramund. Partenera sa, Eva Maria Straussova, a întruchipat rolul Elsei de Brabant cu multă noblețe și sensibilitate. O impresie deosebită a produs Ludmila Dvorakova în rolul intrigantei Ortrud ; personalitate captivantă, înzestrată cu un temperament dramatic răscolitor, ea a dominat scena sub dublul aspect vocal și actoricesc, mai ales în actul al II-lea. În Telramund, baritonul Antonin Svorc a avut brutalitatea specifică personajului, dar interpretarea sa — oarecum monocromă sub acest raport — nu a depășit limitele corectitudinii. Înlocuindu-l în ultimul moment pe Siegfried Vogel, devenit indisponibil, Pompei Hărășteanu a realizat cu acest prilej un excelent debut în rolul Regelui Heinrich Păsărarul, rămînînd desigur ca pe parcursul viitoarelor reprezentații să-și îmbogățească creația cu noi nuanțe și culori. O contribuție apreciată a fost și aceea a lui Nicolae Constantinescu, al cărui Herald s-a impus prin frumusețea și solemnitatea frazelor. În economia generală a spectacolului, aportul corului (pregătit, cu conștiinciozitatea sa proverbială, de către Stelian Olariu) merită o evidențiere specială, fapt relevat și de artiștii oaspeți în cuvinte deosebit de elogioase.

Două zile mai tîrziu, un remarcabil *Don Juan* avea să încînte pe iubitorii teatrului liric mozartian. Totul, în acest spectacol, a concurat la realizarea unei fericite sinteze a comicului și a tragicului, incluse în nemuritorul „dramma giocoso" al lui Mozart și Da Ponte. Un merit principal revine dirijorului Heinz Rögner, precis, eficace, adeseori inspirat, obținînd pe alocuri nuanțe și efecte sonore de mare rafinament (ca de pildă în *Serenada lui Don Juan* „Deh, vieni alla finestra", cînd orchestra a sunat ca o ghitară, într-un *pianissimo* abia perceptibil). În rolul seducătorului „dissoluto punito", am așteptat cu nerăbdare să-l urmărim pe Theo Adam, bas-bariton de reputație

mondială, cu un repertoriu uriaș de opere (de la Mozart la Wagner), lieduri, cantate și oratorii. Din păcate, renumitul cîntăreț a devenit indisponibil în ultimul moment, ceea ce a obligat Opera să invite un alt Don Juan, în persoana praghezului Vaclav Zitek. Sosit la București în ziua spectacolului, Zitek a urcat pe scenă fără nici o repetiție de ansamblu, reușind să se încadreze totuși atît de firesc în stilul de joc și de cînt al colectivului, încît nimeni în sală n-a putut bănui că prima sa întîlnire cu membrii Operei berlineze a avut loc direct în spectacolul de la București. Vaclav Zitek dispune de o frumoasă voce baritonală de tip italian (se pare, de altfel, că posedă o practică apreciabilă pe scenele italiene), apariția scenică este simpatică și atrăgătoare, chiar dacă nu concentrează în creația sa toate datele acestui personaj complex, fermecător și teribil, senzual și lipsit de scrupule. O impresie puternică a produs, încă de la prima apariție (dar mai ales în aria *Madamina)* interpretul valetului Leporello, excelentul bas Siegfried Vogel, un comic natural deosebit de comunicativ (deși fără exagerări groteștì), cu un glas amplu, suplu, foarte volubil în recitative. În rolul destul de inconsistent sub aspect dramaturgic al lui Don Ottavio, Eberhard Büchner a cucerit publicul prin vocea sa agreabilă de tenor liric-lejer, prin muzicalitatea sa impecabilă, prin siguranța tehnicii sale de vocalize în *pianissimo.* Mai puțin ne-a satisfăcut, pe plan strict vocal, soprana Jutta Vulpius în Donna Elvira, deși a manifestat certe tangențe cu rolul pe planul sensibilității feminine. În nota exactă a personajelor incarnate, cuplul Renate Hoff (Zerlina) — Peter Olesch (Masetto) a avut apariții încîntătoare, prima impunîndu-se printr-un timbru proaspăt și un joc spiritual, al doilea printr-un umor țărănesc savuros. Alături de cîntăreții oaspeți, soprana Magdalena Cononovici a realizat o creație impresionantă în Donna Anna, rol de enorme dificultăți vocale, pe care tînăra noastră solistă le-a rezolvat cu virtuozitate, în cadrul unei apariții scenice pline de forță și de prezență dramatică. În ciuda numărului redus de repetiții de ansamblu în decorul și regia Operei bucureștene, întregul colectiv (incluzînd și pe cîntăreții adăugați din afara distribuției berlineze) a apărut pe deplin sudat, spectacolul — interpretat în limba italiană originală — desfășurîndu-se într-un ritm alert, plin de vioiciune și de naturalețe. Păcat doar că recitativele au fost acompaniate la pian (în locul clavecinului), ceea ce le-a lipsit de culoarea specifică a epocii, și că decorurile lui Roland Laub, schimbate „la vedere", au început să scîrțîie din toate încheieturile, ceea ce nu constituie un fond sonor tocmai indicat pentru sublimele arii și ansambluri mozartiene !

EDGAR ELIAN

Concert-dezbatere la Radioteleviziune

La Radioteleviziune a avut loc ultimul concert-dezbatere al stagiunii curente, în cadrul căruia patru compozitori și-au prezentat lucrări, inspirate de versurile unor poeți.

Grigore Nica a scris *Patru piese pentru flaut și harpă,* un omagiu adus scriitorului Giuseppe Ungaretti. Nu ne îndoim că muzica acestor piese i-a fost sugerată compozitorului de poeziile care figurează, de altfel, ca subtitluri : *Dimineața, Tăcere înstelată, Noapte de mai, Covor.* Ne-ar fi greu însă să susținem că și reciproca este adevărată (ne referim la muzică). Relevăm însă caracterul lor concentrat, arhitectura lor simplă, scriitura cromatică și independența acordată celor două instrumente, cu arătarea că interpreții — harpista Maria Teclu-Nemțeanu și flautistul Ilie Macovei — au răspuns cu virtuozitate multiplelor exigențe de execuție.

Muzică la Saint-John Perse pentru soprană, clarinet și pian este titlul lucrării prezentate de Costin Cazaban. Saint-John Perse (poet francez de origine antileză, laureat cu premiul Nőbel în 1960) i-a oferit compozitorului pretextul unui experiment muzical destul de complex. Într-o măsură sînt folosite și unele texte ale poetului, text cu caracter contemplativ, ca și muzica de altfel.

Complexitatea rezultă din faptul că autorul întrețese mai multe tipuri de muzică, structuri diferite. Vocea sopranei (supusă la mari încercări), sub raportul salturilor intervalice, al atacurilor diferite, al vocalizărilor, a apărut predominantă în economia lucrării.

La acestea se adaugă și o bandă de magnetofon, care apare în plus, în partea centrală a piesei. Pianul este „preparat" iar celorlalți interpreți le sînt încredințate și mici roluri percutante.

Este relevabilă soprana Steliana Calos-Cazaban pentru claritatea, mlădierea vocii sale, pentru chipul inteligent în care o folosește. Clarinetistul Valeriu Bărbuceanu și pianista Adriana Tomescu au dovedit, la rîndul lor, o reală măiestrie a execuției și o participare vie față de solicitările multiple ale compoziției.

Am urmărit apoi *Terzine di Dante* pentru bariton, trombon, pian și percuție ad-libitum, de Eduard Terenyi. Compozitorul clujean a ales din *Infernul* lui Dante anumite versuri pe care le-a încredințat, spre a fi declamate și uneori cîntate, baritonului, în timp ce trombonul și pianul execută fiecare pe seama sa o anumită muzică al cărei caracter cu totul fragmentar este elaborat cu fantezie. Socotind-o probabil însă, insuficient de expresivă, autorul îi conferă, cîntărețului și rolul de „păpușar". L-am văzut astfel în această ipostază pe baritonul Ion Budoiu care mînuia în sprijinul declamațiilor sale, două păpuși hilare iar, uneori, o mască grotescă și tragică. Ion Budoiu, împreună cu pianista Ninuca Oșanu și trombonistul Gheorghe Lungu, trei artiști valoroși, erau dirijați, prin impulsiuni realizate cu o anumită gravitate și cu convingerea eficienței lor, de Cornel Țăranu, conducătorul formației clujene *Ars Nova,* venit anume, în acest scop, la București.

Autorul se ocupă, în programul de sală de prezentarea lui... Dante pe care îl socoteşte greu de înţeles (!...) Era de preferat să-şi prezinte muzica, despre care nici nu pomeneşte, sau, mai bine, acel *show* care avea caracterul unei adevărate improvizaţii de scamator (baritonul Budoiu a aruncat o mantie neagră apoi una albă, mascînd două pupitre, după care a început demonstraţiile mai sus amintite). A fost într-adevăr un spectacol, în care însă viziunea dantescă, dramatică, exprimată de cele trei terzine, a alunecat, uşor, din păcate, către comic... Spectacole audio-vizuale, la care, alături de muzică participă dansatori, păpuşari etc. nu sînt nici noi, nici prea originale. În ultima vreme ele fac, mai mult sau mai puţin, modă. Totuşi, la alt nivel.

Aşteptăm de la Eduard Terenyi lucrări care să ne dea reala măsură a posibilităţilor sale creatoare.

Apoi corul feminin al Radioteleviziunii, condus cu talent şi inteligenţă de Aurel Grigoraş, a interpretat *Trei pasteluri* de Liviu Comes pe versuri de George Lesnea. Scriitura polifonică, linearismul acesteia şi coloritul bogat realizat de compozitor, au fost bine servite de cor şi de eminenta solistă Emilia Petrescu ; o reală demonstraţie de artă corală, un cînt subtil în *piano*, cu efecte dinamice deosebit de expresive care ne-au dus cu gîndul la corul „Madrigal".

Premieră la Teatrul de Operetă

Compozitorul Ralph Benatky (născut în Moravia) a scris peste ...90 operete. Cea care a cucerit însă un renume mondial, din 1930 cînd a fost dată pentru prima oară la Berlin, rămîne *La calul Bălan*.

Ideea prezentării ei pe scena Teatrului nostru de operetă o socotim bună, căci muzica este în primul rînd melodioasă şi directă, vrem să spunem de o imediată accesibilitate. Libretul lui Hans Müller (după o piesă de Blumental şi Kadelburg) a fost „retopit" de Val Săndulescu, cu unele eliminări şi anumite înlocuiri pe care sîntem departe de a le discuta. Putem să gîndim, totuşi, la un plus de umor, de spirit, în măsură să ridice valoarea textelor. Sarcina aceasta a căzut îndeosebi pe umerii interpreţilor care au adus în joc experienţa scenică şi remarcabilele lor disponibilităţi temperamentale, coroborate cu îndrumările regizorale ale directorului de scenă A. I. Arbore. S-au făcut apreciaţi în acest sens Lucia Roic, patroana hanului „La calul bălan", protagonista spectacolului, care se mişcă dezinvolt în scenă, apărînd pe alocuri chiar agitată, debordantă de viaţă. (Este izbutit duetul său cu Elizeu Simulescu). Vali Niculescu şarjează în jocul său discret, fin nuanţat. Cleopatra Melidoneanu cîntă cu o forţă dominatoare şi cu o claritate deplină. Gabriel Gheorghiu, Silviu Gurău, Gheorghe Hazgan şi N. Ionescu Dodo, pilaştri de nădejde ai distribuţiei reprezintă fiecare un aport eficient şi sigur la susţinerea spectacolului care se desfăşoară cu momente contrastante şi cu un volum mare de proză. Dar conducerea Teatrului, de acord cu regia, a înţeles să infuzeze spectacolului elemente care să-i dea ritm, diversitate şi o indiscutabilă atractivitate, pigmentîndu-l cu frecvente episoade dansante. Talentata coregrafă Mihaela Atanasiu (remarcată şi evidenţiată din capul locului în cronicile noastre, încă de pe cînd activa la Iaşi) agrementează astfel cu succes spectacolul. Corpul de balet al teatrului se dovedeşte o dată mai mult deosebit de înzestrat, fiind de menţionat pentru supleţea desfăşurărilor şi sincronia mişcărilor Elena Teodorescu, Lansetta Cavassi, Andrea Constantinescu, Maria Mitrache, Victor Vlase şi Teodor Cataibă.

Vom cita şi scurta apariţie, cu caracter de simplă figuraţie, a actorilor Mihai Popescu şi Ştefan Teodoriu în costumele lor tiroleze. Fără efort, sînt cu totul ilarianţi.

Dirijorul Costel Rădulescu, muzician de fond, ţine spectacolul cu o mînă sigură, fermă — în ciuda aderenţei sale îndeosebi la litera partiturii, pe care nu o slăbeşte din ochi. Totul a apărut bine pus la punct şi cele două acte se desfăşoară într-un ritm vioi şi antrenant.

Cadrul scenografic şi costumele evocă epoca deceniului al III-lea al veacului nostru, fiind totodată mai mult sau mai puţin „la zi".

Să relevăm cu acest prilej şi faptul că Teatrul începe să respecte programarea premierelor atît în ceea ce priveşte titlurile cît şi datele anunţate.

J. V. P.

Absolvenţi ai claselor de compoziţie

Ca la fiecare sfîrşit de an universitar, concertul studenţilor compozitori ce absolvă în acest an Conservatorul bucureştean, a fost aşteptat cu un legitim interes ; este un interes ce viza, desigur, depistarea unor individualităţi componistice deja profilate în ceea ce priveşte, mai ales, evoluţia lor ulterioară.

Este greu de afirmat dacă vreunul dintre cei cinci compozitori prezenţi în acest concert, vor evolua pe drumul ce ni-l indică aceste lucrări, lucrări ce definesc — de altfel — şi ilustrează necesităţile impuse de momentul absolvirii.

Se poate afirma însă, cu certitudine, că lucrările tinerilor compozitori Astrid Tufescu, Cristian Alexandru Petrescu, Iuliu Brudaşcă, Marina Marta Moldovan şi Speranţa Gheorghe Rădulescu desemnează un stadiu important în procesul de dobîndire a mijloacelor artei lor, de stăpînire a acestora ; se poate vorbi — în egală măsură — de o atitudine matură în ceea ce priveşte abordarea unor probleme de ordin expresiv sau ideatic.

Cel mai important aspect care se desprinde din audierea lucrărilor compozitorilor absolvenţi, este acela că tinerii creatori deţin în acest moment mijloace eficiente ce pot asigura evoluţii ulterioare, în adevăr personale ; compoziţiile lor sînt, în mare parte, lucrări bune — aş spune — de şcoală, lucrări cu un conţinut stenic, constructiv, opusuri ce demonstrează asimilarea formelor, a modalităţilor de expresie de filiaţie clasică, modalităţi reevaluate în perspectiva experienţei contemporane a artei sunetelor (mă refer la

prima jumătate a secolului nostru) și, desigur, prin prisma realizărilor majore ale școlii românești de compoziție. Exemplul enescian rămîne, în acest sens, pilduitor și inspirator în sens constructiv, de loc epigonic, așa cum se întîmplă la Cristian Alexandru Petrescu sau la Speranța Gheorghe Rădulescu. Este, de asemenea, lăudabil faptul că gîndirea sonato-simfonică constituie, în majoritatea cazurilor, modalitatea cea mai importantă de expresie ; pentru mulți această modalitate poate constitui tărîmul fertil al unor evoluții ulterioare semnificative. Viziunea dramatică reprezintă astfel factorul constructiv în derularea evenimentelor acțiunii muzicale în *Allegro-ul simfonic* compus de Astrid Tufescu, în prima parte a *Simfoniei* lui Cristian Al. Petrescu, la Iuliu Brudașcă în *Simfonia nocturnă* sau la Marina Marta Moldovan în *Mișcare simfonică*. De asemenea, structura în genere modală a discursului muzical asigură o posibilă ascendentă intonațională a elementelor de factură populară românească așa cum apare acest lucru mai direct — dar fără a se recurge la citat — în *Allegro-ul simfonic* compus de Astrid Tufescu sau indirect, utilizînd doar structuri intervalice amintind modalități enesciene, la Cristian Al. Petrescu și Speranța Gheorghe Rădulescu. Distingem, în egală măsură, în *Mișcarea simfonică* a Marinei Marta Moldovan, o gîndire modală ferm structurată, susținută de o orchestrație foarte eficientă din punct de vedere coloristic expresiv. Impresionantă — sub raportul utilizării unui mare aparat vocal orchestral, al scrupulozității utilizării lui — cantata *Schimbarea zodiei*, pentru tenor, cor și orchestră, de Speranța Gheorghe, compusă pe versuri de Lucian Blaga, demonstrează o experiență componistică prețioasă ce face loc unei evoluții ulterioare ce o distingem de pe acum, a fi de certă valoare.

DUMITRU AVAKIAN

Concerte școlare

În cadrul „Săptămînii culturale a Capitalei", Consiliul Organizației pionierilor și Inspectoratul școlar ale Municipiului București, au organizat un spectacol intitulat „Florile Patriei", susținut de un grup de elevi din mai multe școli bucureștene.

Micii artiști au adus pe scenă o avalanșă de tinerețe și voie bună, într-un reușit spectacol de cîntec și dans. A încîntat aparițiа sobră și de calitate a corului Școlii generale nr. 56, dirijat de prof. Florica Avramescu ca și supleţea și puritatea interpretării corului de cameră al Școlii generale nr. 96 condus de prof. Cătălina Maier, în lucrări cunoscute din repertoriul universal, cît și în piese românești *(Fata de păstor* cor armonizat de Ion Gh. Chiriac, *Pionierii României* de Ion Vanica ș.a.). Iureșul și gingășia numeroaselor evoluții coregrafice ca : „dansul florilor" interpretat de o formație a Palatului Pionierilor, pregătită de prof. Antonina Moscu ; gimnastică artistică „cu steguleţe" susținută de elevi ai Școlii generale nr. 171, sau „cu panglici", solistă eleva Mihaela Mogîldea de la Școala generală nr. 203, ca și reușitul dans al balonașelor, intitulat „În glumă", susținut de un grup de elevi ai Școlii generale nr. 88, instruit de prof. Ileana Turcu au subliniat nota tinerească și dinamică a spectacolului. Prof. Georgeta Cioabă a pregătit un grup de elevi ai Școlii generale nr. 28 care a prezentat un foarte aplaudat tablou muzical-coregrafic, intitulat „Copiii din lumea-ntreagă", reunind un mănunchi de interesante „jocuri muzicale", în care am admirat în mod deosebit calitățile de „poliglоți" ale micilor interpreți.

N-au lipsit de la acest spectacol al tinereții nici muzica populară și ușoară. Elevii Ene Vișan de la Școala generală nr. 83, și Cornelia Oprea de la Școala generală nr. 30, acompaniați de taraful elevilor Școlii generale nr. 83, instruit de I. Grigore, au interpretat frumoase melodii populare românești. (Sugerăm cu acest prilej ca pe viitor să se acorde atenția cuvenită „acordajului" instrumentelor micilor virtuoși) ; grupul vocal de muzică ușoară al Școlii generale nr. 96, acompaniat de orchestra Palatului Pionierilor dirijată de Ion Bratu Voicescu, ca și evoluția elevelor soliste Olga Petre și Aurica Onuț (instruite de prof. Cătălina Maier) au adus un moment exuberant, interpretînd cunoscute melodii de muzică ușoară românească. Se cuvine poate, ca, creatorii acestui gen atît de îndrăgit să-și îndrepte atenția și către cîntecele de muzică ușoară destinate exclusiv copiilor, elevilor, tineretului, acordînd în același timp un sprijin mai viu inimoșilor instrumentiști și numeroaselor orchestre de muzică ușoară ale acestora.

Au fost de asemenea prezente în cadrul spectacolului, dansurile populare, susținute într-o avalanșă de mișcare și culoare de către elevi și eleve ai Școlii generale nr. 40 (pregătiți de prof. Emilia Dragoș) ca și dansurile moderne, ritmate, în care au evoluat elevi de la Școala generală nr. 171, instruiți de prof. Ileana Dăscălescu.

În raport cu multitudinea numerelor din program, printr-o judicioasă și rapidă schimbare, aproape din mers, a numeroșilor participanți, întregul spectacol ne-a apărut de o alertețe care a cucerit, echilibrat sub raportul varietății, bine șlefuit regizoral-scenic de către Sorin Popa. Un cuvînt de laudă se cuvine micilor și talentaților prezentatori, elevii Monica Toader și Sorin Sîrbu.

Dacă manifestări artistice similare, vor deveni mai numeroase în rîndul elevilor și tineretului, vor avea darul, ca, desfășurate sub o îndrumare superioară, să contribuie deopotrivă la ridicarea nivelului pregătirii artiștilor amatori, la încurajarea eficientă a eventualelor viitoare talente autentice.

★

În ziua de 1 iunie a.c. Sala Mică a Palatului R. S. România a găzduit un reușit concert coral-instrumental susținut de corul claselor I—IV dirijat de prof. emerită Ana Motora-Ionescu, corul claselor V—VIII condus de prof. Eleonora Tomescu, precum și de un grup de elevi-soliști ai claselor de vioară și pian, selecționați din cadrul aceluiași ciclu.

În evoluția corului celor mici (clasele I—IV), care a încîntat printr-o ținută juvenilă contaminantă și o trăire ardentă a actului interpretativ pe care l-au oficiat cu multă seriozitate și precizie, prin puritatea redării unor lucrări ca *Înalță-te frumoasă țară* de I. D. Chi-

rescu, *Melodie* din Rapsodia I de George Enescu, *Fata ardeleană* de A. Stoia, canonul *Voinicii* de Nelu Ionescu ş.a. conduşi de mîna sigură, cu o gestică sobră şi sugestivă a profesoarei Ana Motora Ionescu, care şi-a consacrat o mare parte a activităţii sale pedagogice, instruirii elevilor aflaţi în primii ani de şcoală.

Apoi a urmat corul format din elevii claselor V—VIII, dirijat cu mult nerv, dăruire şi competenţă, suplete în conducerea vocilor, de către prof. Eleonora Tomescu, în lucrări semnate de L. Profeta, A. Dogaru, Sorin Cioroiu, I. Cartu, ş.a.

În partea mediană a acestei manifestări, am urmărit cu deosebit interes evoluţia plină de prospeţime a elevilor-solişti violonişti şi pianişti : Adriana Winkler — cl. a II-a, Emil Stegaru — cl. a III-a (prof. Elisabeta Ciomu), Siegfried Hartauer — cl. a II-a şi Cornelia Iosub (prof. Lucia Teodorescu), maturitatea şi precizia interpretării pe care elevii Corina Soare — cl. a V-a şi Viorel Ţepeş — cl. a III-a (prof. Zoe Şarpe) au imprimat-o lucrărilor *Passacaglia* de Händel şi respectiv *Cinci contradansuri* de Beethoven. O foarte bună impresie au lăsat elevii Cristina Anghelescu — cl. a V-a (prof. Dan Cumpătă), Cornelia Nemeş — cl. a VI-a (prof. Alice Papazian) şi Sorin Strîmbeanu — cl. a V-a (prof. Mircea Croitoru), care au interpretat cu dezinvoltură, expresivitate şi înţelegere a stilului partea I din *Concertul nr. 1 în mi minor* de F. David, partea I-a din *Sonata în mi minor* de Haydn, *Joc şi glumă* de Alex. Hrisanide, şi *Scenă de balet* de Ch. Beriot.

Elevii prezentatori Mihaela Istrate şi Nicu Romeo, printr-un comperaj alert al cărui text l-a semnat eleva Ilinca Gherghiu din cl. a VI-a B, au pigmentat instructiv şi atrăgător momentele de legătură între piesele interpretate. Un cuvînt de laudă se cuvine profesorilor-acompaniatori. Am asistat cu plăcere la o avîntată seară de muzică şi tinereţe.

CONSTANTIN RĂSVAN

DIN ŢARĂ

Iaşi

Săptămîna muzicii româneşti

În tumultul activităţii componistice româneşti, în anii în care reprezentanţii şcolii noastre muzicale aduc contribuţii majore la evoluţia artei contemporane, se simţea de mult timp nevoia unui act de confruntare valorică, a unei manifestări capabile să asigure o reprezentativă trecere în revistă a creaţiei naţionale, să stimuleze o multilaterală valorificare a patrimoniului nostru artistic, să argumenteze procesul de promovare şi popularizare a eforturilor creatorilor noştri. Şi unor asemenea imperative le-a răspuns „Săptămîna muzicii româneşti..."

Înţelegînd necesitatea unei asemenea confruntări muzicale, organizatorii ieşeni (Filarmonica „Moldova", Conservatorul „George Enescu", Opera de Stat, Filiala din Iaşi a Uniunii Compozitorilor, Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă) au imprimat agendei un concept ce demonstrează nu numai temeritatea opţiunii pentru un asemenea profil ci şi fermitatea în alegerea valorilor, în crearea climatului solicitat de un act de cultură de unică rezonanţă educativă.

O reprezentativă trecere în revistă a muzicii româneşti, scrisă în ultimele 3 decenii şi o accentuată valorificare a potenţialului artistic local atît pe plan componistic cît şi interpretativ — iată elementele fundamentale ale acestei prime ediţii a Festivalului ieşean care a avut loc între 9 şi 16 mai.

În acest sens, semnalăm în primul rînd programarea unor lucrări consacrate din istoria mai îndepărtată sau mai recentă a vieţii noastre muzicale.

Amintim din acest punct de vedere cele trei *Sonate pentru vioară şi pian* de Enescu, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, *Simfonia cantabile* de Theodor Grigoriu, lucrări vocal-simfonice, camerale, corale de Paul Constantinescu, Sigismund Toduţa, Wilhelm Berger, Cornel Tăranu, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Mihai Moldovan, Dumitru Bughici, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Eduard Tereny, Tudor Jarda, Alexandru Paşcanu.

Subliniem apreciabilul număr de prime audiţii, majoritatea aparţinînd compozitorilor ieşeni, pe care ni le-a oferit programul sărbătorii muzicale din vechiul centru de cultură al Moldovei, de la piesele corale semnate de Constantin Palade, Sorin Vînătoru, Constantin Constantinescu, Elise Popovici, pînă la lucrările semnate de tinerii compozitori ieşeni Anton Zeman, Vasile Spătărelu, Sabin Pautza.

Calitatea repertorială a agendei a fost deplin subliniată şi de aleasa ţinută interpretativă, majoritatea formaţiilor Iaşului străduindu-se să pună în valoare întregul lor potenţial artistic. Merite deosebite din acest punct de vedere l-au avut Filarmonica „Moldova" (dirijori Ion Baciu şi Gh. Vintilă) şi Corala „Animosi" — dirijor Sabin Pautza. Fundamental reîntinerită Filarmonica „Moldova" a dobîndit la ora actuală, prin strădaniile şi capacitatea dirijorului Ion Baciu, virtuţi profesionale de înaltă clasă.

Experienţa cîştigată în Festival de muzicienii ieşeni a pus în evidenţă şi o serie de măsuri ce trebuiesc luate în viitoare ediţii pentru augmentarea valorilor acestei competiţii muzicale naţionale. Este necesară o mai largă cuprindere repertorială, deplin reprezentativă pentru toate centrele muzicale ale ţării şi deci transformarea sărbătorii muzicale ieşene într-un real Festival naţional care să-şi propună an de an, trecerea în revistă a celor mai noi realizări ale şantierului componistic românesc.

După cum era normal, la această primă audiţie a „Săptămînii muzicii româneşti" organizatorii au acordat un rol prioritar creaţiei muzicale ieşene. Dar şi în acest caz, nu ni s-au oferit exemple dintre cele mai concludente. Amintim în acest sens îndoielnica reprezentare a creaţiei lui Achim Stoia, compozitorul care

a însemnat atît de mult pentru viața muzicală a Iașului din ultimul sfert de veac.

Importantă devine invitarea celor mai semnificative forțe interpretative din toate celelalte centre muzicale ale țării. Succesul pe care l-a avut ansamblul clujean „Ars Nova" (din păcate singura formație invitată la acest Festival) este edificator pentru modul în care pot contribui formațiile din diferite orașe ale țării la traducerea în viață a obiectivelor Festivalului.

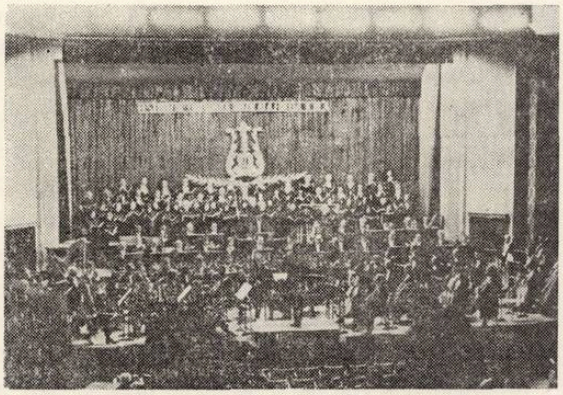
Absolut necesară este folosirea tuturor forțelor interpretative locale. O instituție cu experiența Operei din Iași putea fără îndoială participa în mod real și substanțial la desfășurarea acestui Festival de muzică românească și am vrea să credem că la următoarea ediție vom avea posibilitatea să asistăm și la o suită de spectacole lirice, pregătite de-a lungul unei întregi stagiuni, care să-și propună trecerea în revistă a unor momente semnificative din istoria creației lirice românești.

Trebuie dusă mai departe ideea colocviilor teoretice ce însoțesc Festivalul. Anul acesta, în dorința de a găsi cadrul cel mai adecvat promovării valorilor românești, organizatorii Festivalului au inițiat și un simpozion special (la care și-au dat concursul printre alții Romeo Ghircoiașiu, George Pascu, Ștefan Niculescu, Mihai Cozmei, Gheorghe Firca, D. Bughici) pe tema „Muzica românească contemporană, expresie a umanismului societății noastre.'

Inițiativă fructuoasă, „Săptămîna muzicii românești" a făcut demonstrația capacității muzicienilor ieșeni de a traduce în viață un vechi deziderat artistic, un Festival anual dedicat creației muzicale românești.

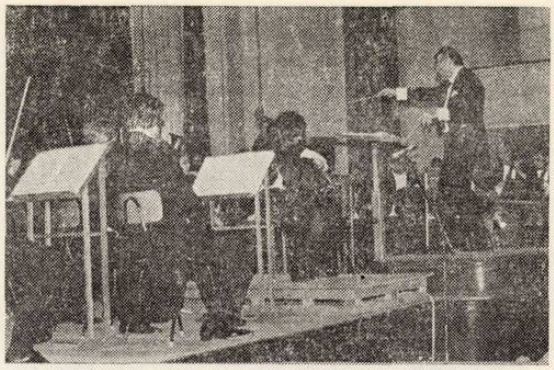
TEODORA ALBESCU
IOSIF SAVA

Timișoara muzicală



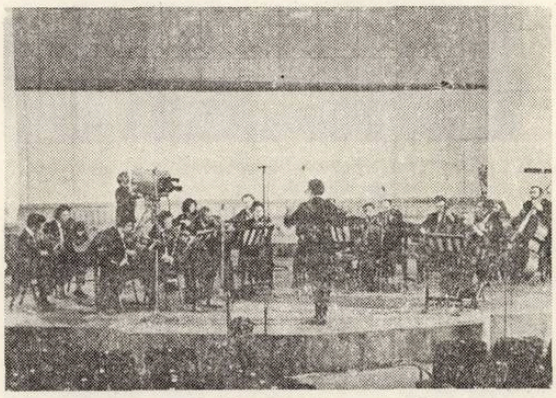
Concert de deschidere. Dirijor : Remus Georgescu

Incontestabil, actuala ediție a festivalului a demonstrat un nivel mult superior, comparativ cu anterioarele sale ediții, în primul rînd prin nota dominantă a primelor audiții românești. *Simfonia a IV-a* de Doru Popovici, fantezia *Orfeu* a aceluiași compozitor, *Testament* de Sergiu Sarchizov, *Divertismentul pentru*

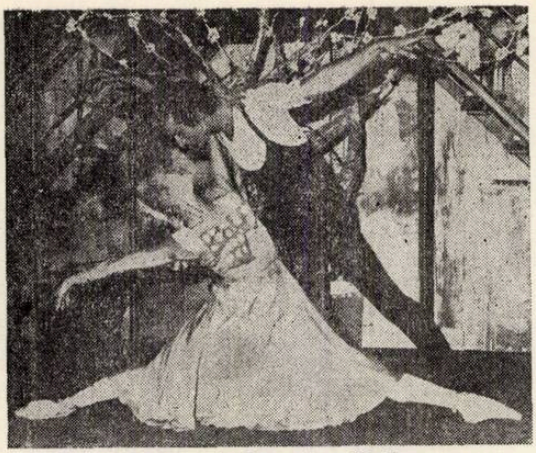


Solist : Ken Yasuda ; dirijor : Nicolae Boboc

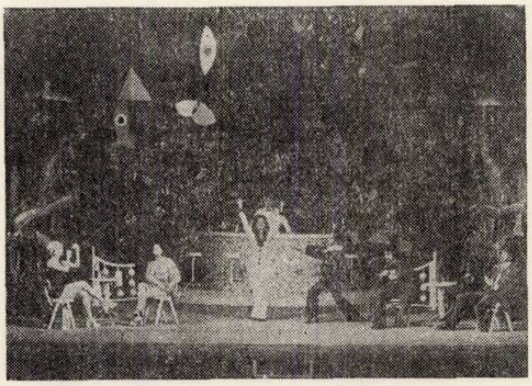
coarde de Remus Georgescu, un fragment coral din suita *Jocuri de copii* de Liviu Glodeanu, baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu și opera *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu, au îmbogățit repertoriul festivalului, dîndu-i și acea notă specifică, definitorie asupra profilului întregii manifestări. Calitativ, acest festival s-a ridicat la un grad în plus de elevație nu numai datorită unor concerte și spectacole minuțios pregătite (reliefăm din pleiada realizatorilor pe dirijorii Nicolae Boboc, Remus Georgescu, Cornelia Voina) și prin prezența pe scenele festivalului a unor oaspeți de peste hotare — forțe interpretative de prim ordin : violonistul V. Tretiakov, pianistul Mihail Erohin, basul V. Kiniaev (URSS), violoncelistul Ken Yasuda (Japonia), dirijorul Robert Hanell (RDG), alături de formații cu o netăgăduită consacrare internațională ca „Musica Nova", corul „Madrigal" sau formația „Bach-Solisten" din Leipzig. Acestora li se alătură cele două formații timișorene : Orchestra de cameră și Cvartetul filarmonicii „Banatul", care s-au dovedit a fi demne participante la un festival chiar de o și mai mare anvergură. Meritelor acestui festival se adaugă încă unul : varietatea genurilor care s-au succedat pe scenele și estradele sale, care au dus la consistenta depășire a limitelor genului simfonic și de operă, prin momente ca opera-concert, bogata prezență camerală, sau spectacole inovatoare, tangente experimentului. Dacă mai adăugăm la reușitele acestei ediții și emanciparea din rîndul tineretului instituțiilor de artă din



Orchestra de cameră



Rodica Murgu și Francisc Valkay



Scenă din actul I al operei „Secretul lui don Giovanni" de C. Țăranu

Cvartetul Filarmonicii „Banatul"

Timișoara a unor cadre apte de materializarea unor creații de valoare, a unor roluri de majoră solicitare (ne gîndim în special la tinerii soliști ai operei M. Grama-Ștefan, Rodica Sabin-Miloia, Iulia Marpozan, Ioana Drăcea, Ana Stan, Gheorghe Sara și la instrumentiștii Dragoș Cocora și Alexandru Guțu), atunci am amintit — fără însă să epuizăm total — reușitele acestor sărbători muzicale timișorene.

Succesul ediției 1973 a Festivalului „Timișoara muzicală" dovedește faptul că organizatorii săi au știut să învețe din experiența edițiilor anterioare. Iar această realitate ne permite să sperăm în viitoare ediții care să confirme o dată în plus nivelul elevat al posibilităților muzicale timișorene.—

L. FÜREDI
D. MURGU

Turneu jubiliar

Cu cîteva săptămîni în urmă, la sărbătorirea jubileului corului de cameră „Madrigal" — zece ani de activitate —, s-a impus în retrospectiva scurtei sale istorii o trăsătură distinctă : patriotismul. Nu este vorba doar de mesajul românesc care a răsunat pe cele mai îndepărtate meridiane, prin glasul „Madrigalului", ci de modul în care artiștii săi, conduși de Marin Constantin, înțeleg să-și îndeplinească munca interpretativă ca pe o misiune nobilă, închinată întregului popor. Iată de ce, alături de marile turnee, prezența acestui minunat ansamblu în mijlocul iubitorilor de muzică din întreaga țară devine un simbol al evului contemporan, al locului și rolului pe care îl are artistul astăzi. Dacă prin disc, radio și televiziune, fiecare a putut cunoaște cîte ceva despre „Madrigal", concertul rămîne totuși argumentul cel mai convingător. Primii care au înțeles aceasta sînt artiștii „Madrigalului", și pentru a îndeplini o misiune ce se merită doar cu prețul marilor eforturi, nu au pregetat ca, în răstimpul petrecut „acasă", să pornească pe drumurile românești. De astă dată, și-au ales ca locuri de popas meleagurile bănățene, locuri pe unde cîntecul coral cunoaște o veche și strălucită istorie, semnată de Ion Vidu, Emil Monția, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi.

În cel de-al III-lea Festival al Zilelor muzicale timișorene, prezența „Madrigalului" a fost, neîndoios, evenimentul de mare răsunet. Cei care îl cunoșteau din vizite anterioare, au căutat această reîntîlnire, cei care l-au ascultat pentru prima dată, nu-l vor uita. Știa acest lucru și Marian Constantin, cînd a ales pentru concert un „program-portret", prin care să demonstreze pe de-a-ntregul virtuțile artiștilor săi. Mai întîi o retrospectivă renascenstistă, căreia îi datorează formația primele succese — Monteverdi, Palestrina, Lasso, De Wert, John Benet, Marenzio, Hassler..., tot atîtea momente de uimitoare îmbinare între perfecțiunea redării și viața fierbinte a fiecărui cuvînt cîntat. Fermitatea artistică a formației înseamnă însă și o serioasă atitudine în fața istoriei și evenimentelor contemporaneității. Iată ce a avut să arate publicului Marin Constantin, prin prezentarea poemului coral *Remember Hiroșima* de Dan Buciu, poem inspirat de versurile celebre ale lui Eugen Jebeleanu. Moderna soluție a lucrării — recitatori, soliști, cor antic și cor mixt, bandă magnetică stereo, cu colaje și muzică electronică — impune o viziune halucinantă a timpului negru al războiului, determinînd totodată reacția de protest în fața unui trecut care nu trebuie să se mai repete. În partea a doua a programului, intenția demonstrației a fost să se schițeze drumul parcurs de componistica românească de la documentul popular autentic (*Două bocete și Colindița* de Tudor Jarda), la interpretarea lui prin prelucrări măiestrite (*Bocete străbune* și *Chindia* de Al. Pașcanu), creația muzicală situată în spațiul filozofic și artistic național (*Fluierașe și buciume* de Mihai Moldovan, *Aforisme* de Ștefan Niculescu, *Cleanț* de Liviu Glodeanu).

Itinerariul turneului jubiliar, cu popasuri în care aplauzele și urările nu conteneau, a fost marcat apoi de întîlnirea cu membrii corului „Ion Vidu" din Lugoj, unde concertul „Madrigalului" a fost de fapt un mare dialog artistic cu prietenii cîntecului coral. Apoi, aceeași înfrățire nobilă a unit cîteva ore pe artiștii bucureșteni cu maeștrii corului sătesc de recunoscută celebritate, din Chizătău. În semn de prețuire, aceștia au oferit „Madrigalului" un concert și, lucru mai puțin obișnuit, un poem în versuri, tipărit în fermecătorul dialect bănățean, mărturisind prețuire și dragoste, înțelegere și pasiune pentru faima adusă muzicii românești.

De altfel, dialogul cu artiștii corurilor locale pare să fie amintirea cea mai frumoasă a acestui turneu. După concertul de la Arad, urările au fost „cîntate" de corul de cameră „Emil Monția" ; la Șiria „Madrigalul" a fost întîmpinat de corul bărbătesc al satului, cîntînd muzica lui Ciprian Porumbescu. Ultimul popas, satul Buteni, se înscrie ca un moment memorabil. În port popular călăreții au întîmpinat la hotar autobuzul care aducea oaspeții, conducîndu-i în piața satului, unde toți, de la copii pînă la unchieși cîntau „la mulți ani !". În onoarea „Madrigalului", corul sătenilor din Buteni, dirijat de un mare animator al vieții muzicale arădene — Paul Paradenco, a cîntat cu însuflețire, neprecupețind nici un efort pentru a arăta „ce pot". Suficient să amintesc impresia lăsată de ultimele piese ale programului, cînd corul sătesc a interpretat cîteva fragmente, în limba latină, din *Carmina burana* de Orff. Răspunsul „Madrigalului", cu cîteva piese din repertoriul renascentist și românesc, a găsit un ecou atît de fierbinte în rîndurile acestor meșteri ai versului și cîntului popular, încît prietenia spontană și-a găsit glas într-o neașteptată înfrățire. Madrigaliștii și coriștii din Buteni intonau aceleași melodii, cu o bucurie sinceră, vibrantă. Pentru un artist, fiecare moment înseamnă dăruire și realizare. Nu rămîne din urma acestui turneu doar ecoul unor succese de mare răsunet. Aici „Madrigaliștii" au înțeles încă o dată că arta lor este o prețioasă cucerire, o luminoasă împlinire a veacului de muzică românească, că fiecare interpretare își are marea forță prin tradiția ce o continuă, într-o perpetuă înnoire a spiritualității românești.

GR. CONSTANTINESCU

„Madrigalul" la Lugoj

Ca și alte evenimente culturale de seamă din viața Lugojului, ziua de 25 mai 1973, cînd corul de cameră „Madrigal" a fost oaspete al acestui oraș, va rămîne înscrisă în analele vremii ca un eveniment înălțător, fiindcă aici, la Lugoj muzica corală trăiește în timp, nemuritoare, de peste 16 decenii, cunoscută și prețuită parcă mai mult ca în alte părți ale Banatului.

În ziua sosirii, în fața Casei de cultură municipale ca și pe coridoarele ei domina forfota și freamătul specific marilor evenimente. În sala de festivități a Casei de cultură, artiștii amatori așteptau cu flori sosirea oaspeților dragi.

La intrarea în sală a maestrului Marin Constantin și a corului său, gazdele au intonat, parcă mai frumos ca niciodată, vibrantul „MULȚI ANI TRĂIASCĂ" ! Directorul casei de cultură a Municipiului, profesorul Gheorghe Luchescu, a rostit un cuvînt de bun sosit, după care a înmînat lui Marin Constantin o mare cupă din cristal rubiniu pe care se află gravată inscripția : „Corului „Madrigal", din partea corului Ion Vidu — Lugoj 1973", iar gazdele au înmînat oaspeților buchete cu flori, cadouri și amintiri specifice orașului de pe Timiș — surprize ce au impresionat puternic pe oaspeții bucureșteni.

În cuvîntul său de salut cît și în consemnările făcute în cartea de onoare a corului lugojean, dirijorul Marin Constantin a adus aprecieri, laude și cuvinte de imbold corului „Ion Vidu" pentru activitatea de viitor. „Consemnez cu emoție în acest document menit să reziste timpului, stima, admirația și recunoștința membrilor corului „Madrigal" pentru ospitalitatea lugojeană și pentru prăznuirea cu care ne-au onorat la cea de-a X-a aniversare a Corului „Madrigal". Dorim, năzuim și visăm ca această întîlnire să însemne prilejul unei declanșări de mari prefaceri în viitor pentru ambele noastre formații unite în cuget și simțiri. Succes deplin dirijorului Remus Tașcău și abnegație nețărmurită din partea prețioșilor săi colaboratori. Fie ca slujitorii artei frumosului, militanții pentru bun gust și bun simț, să creeze tradiții din ce în ce mai trainice pretutindeni. Trăiască de-a pururi corul „Ion Vidu".

Au urmat apoi discuții prietenești și un bogat schimb de experiență între cele două formații pe linia muzicii corale.

După această frumoasă întîlnire de la Casa de Cultură lugojană (la orele 19), în sala Teatrului Municipal — corul „Madrigal" a susținut un concert extraordinar, compus din muzică preclasică și muzică românească.

După spectacolul acesta de neuitat, cele două coruri s-au întreținut călduros la o masă comună în saloanele Restaurantului Dacia, unde o formație de muzică populară lugojeană a prezentat cele mai frumoase cîntece de pe plaiurile Banatului, întregind astfel programul dat de orchestra localului, care s-a prelungit pînă noaptea tîrziu. În acest cadru prietenesc s-a înfăptuit astfel, ceea ce spuneam la început, că Madrigalul a fost primit la Lugoj cu o aleasă afecțiune și prețuire.

NICOLAE PETRICA

Praga

Retrospectiva muzicii contemporane cehoslovace

Praga, „orașul de aur" cum i se mai spune, care a găzduit în prima jumătate a lunii martie retrospectiva muzicii contemporane cehe și slovace, reține atenția iubitorului de muzică, nu numai prin frumusețile sale arhitectonice, ci mai ales prin marea și bogata sa tradiție muzicală.

Nu fără temei Boemia a fost supranumită în secolul trecut „Conservatorul Europei", iar orașul Praga considerat unul dintre importantele centre muzicale ale continentului.

Pe aici au trecut și au dăruit arta lor Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven. Aici au trăit și au creat Smetana și Dvorak, ctitorii tradiției naționale a muzicii patriei lor.

Se mai aud parcă acordurile patetice ale Titanului, în sala Konviksky unde a concertat...

Mai răsună parcă muzica înaripată a operei *Don Giovanni* de Mozart, a cărei premieră mondială a avut loc aici, la Teatrul „Tyl"...

Aici e orga la care a cîntat Gluck, colo, cea la care a cîntat Mozart... și Haydn...

Iată școala de muzică a lui Smetana... iată și muzeul „Dvorak". Vestigii, vestigii de neuitat ale patrimoniului culturii muzicale europene și universale.

Organizată cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la victoria din februarie a oamenilor muncii din Cehoslovacia, retrospectiva și-a propus o trecere în revistă a celor mai reprezentative creații muzicale în toate genurile (cu excepția operei), realizate de către compozitorii cehi și slovaci, în acest sfert de veac. Între lucrările prezentate se aflau și creații în primă audiție.

În marea sală de concerte a Casei artiștilor, vechiul Rudolfinum, edificiu monumental în stil „renaissance", centrul vieții muzicale pragheze, în care își află astăzi sediul și Conservatorul național și Academia de muzică, am asistat aproape seară de seară, timp de zece zile, la o desfășurare de manifestări muzicale, cuprinzînd creații simfonice, vocal-simfonice, corale, camerale, de cîntece, de fanfară, iar într-o sală special amenajată, lucrări electrofonice.

Ceea ce ne-a atras atenția în primul rînd a fost acea diversitate tematică și stilistică a lucrărilor, aparținînd unor compozitori slovaci sau cehi din diferite generații, dar care se întîlneau pe aceleași coordonate ale continuității contemporane a tradiției lor naționale.

Alături de tema patriei, a eroismului, a zborurilor cosmice, a păcii, din lucrările corale, vocal-simfonice sau programatice, se aflau și sonate, cvartete, cvintete, concerte instrumentale, simfonii, ba chiar „Omagii lui Corelli" sau lieduri pe versuri de Rimbaud, cîntate în limba franceză.

Numelor unor compozitori din generațiile mai vîrstnice ca : Jan Kunč, Eugen Suchon, Andrei Ocenas, Jan Seidel, Vaclav Dobias, Alexander Moyzes, Jiri Poner, li s-au alăturat compozitorii din generațiile medii și tinere ca : Victor Kalobis, Petr Eben, Milan Novak, Jan Tausinger, Dusan Martincek, Ivan Parik, Jan Zimmer, Vaclav Kučera, Arnold Parsch și alții.

Cîteva lucrări ne-au atras în mod deosebit atenția. Trei imagini renascentiste *Pragensia*, pe textele unor recepturi rudolfine, concepute de către compozitorul Petr Eben pentru voci și instrumente vechi, dar într-un stil modern, și interpretate magistral de formația vocal-instrumentală a „Madrigaliștilor din Praga", dirijor Miroslav Venhoda.

Replica laică, de un profund umanism, intitulată simbolic *Ave Maria* de Jan Tausinger, pentru soprană, recitator și orchestră simfonică, în care compozitorul, originar din țara noastră, folosind un limbaj evoluat uneori aleatoric, face elogiul eroismului și spiritului de abnegație al unor femei la Guernica, Lidice, Oradour, Coventry, Voronej...

Fresca muzical-dramatică *Lidice* de Vaclav Kučera, pentru recitator, doi reporteri, doi crainici, solo soprană, cor mixt, instrumente, efecte sonore concrete și electronice, o îmbinare, uneori naturalistă, între text, muzică, zgomot, cu un caracter mai mult de reportaj, dar cu momente de tensiune izbutite, în intenția de a transpune prin mijloace sonore sincretice, tragedia micului sat ceh, ras de pe suprafața pămîntului în timpul celui de al doilea război mondial.

Textul elaborat de compozitor, după documente autentice și versuri de Jan Neruda și Frantisek Halas. Realizare electrofonă la studioul experimental al radioului din Pilzen.

La reușita artistică a acestei retrospective muzicale și-au dat concursul cei mai valoroși artiști și formații din Cehoslovacia ca de pildă : Corul și orchestra simfonică a Filarmonicii slovace — dirijor Ladislav Slovak, Corul bărbătesc al învățătorilor moravi, — dirijor Antonin Tučapsky, Orchestra simfonică a Filarmonicii Janacek din Ostrava — dirijor dr. Otokar Trhlik, excelenta formație de vocaliști-instrumentiști „Madrigaliștii din Praga" — dirijor Miroslav Venhoda, nu mai puțin prestigioasa Filarmonică cehă — dirijor Zdenek Kosler, sau Corul Radiodifuziunii cehoslovace — dirijor Milan Maly, precum și numeroși soliști vocali și instrumentali de certă valoare.

Un public atent și numeroși invitați de peste hotare au răsplătit, cu aplauze binemeritate, manifestările muzicale reunite în retrospectiva muzicii contemporane cehoslovace.

OVIDIU VARGA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

DEUX ANNIVERSAIRES

ION DUMITRESCU Á 60 ANI

INTERVIEW

— Vous êtes aujourd'hui l'hôte de la Télévision par l'entremise de l'émission „gros-plan". Vous venez d'accomplir 60 ans et vous êtes, depuis vingt ans, le Président de l'Union des Compositeurs. Aussi, cher Maître, aimerions-nous savoir comment vous envisagez l'entretien que nous sommes en train de vous solliciter ?

— Très heureux de vous recevoir ! Mais, à mon tour, j'aimerais vous poser deux questions : premièrement, si vous comptez m'entretenir de questions strictement professionnelles et deuxiémement si vous disposez de plus ou de moins de temps pour l'interview sollicitée ? Je vous pose ces deux questions parce que — à vrai dire — je n'apprécie pas trop les interviews strictement professionnelles. J'aimerais en effet parler aussi d'autres choses que de celles qui me concernent dans le cadre de l'Union. Et puis, voyez-vous, je ressemble quelque peu à mon grand-père maternel, grand-papa Nicolae Căpeţ-Prodescu d'Oteşani, qui avait la parole facile mais qui traînait un peu en longueur, aussi je vous demande : accoutumez-vous de vous fâcher lorsque quelqu'un vous fait dépenser un peu trop de pellicule ?

— Il ne s'agit ni de pellicule, ni d'une interview strictement professionnelle. On est là pour faire exactement comme vous le voulez. Alors, comment vous sentez-vous pour vos 60 ans ?

— 60 ans ! Vous saurez que cela ne signifie pas grand'chose que d'accomplir 60 ans. Je suppose qu'en ce moment où nous nous entretenons, il doit y avoir tant d'autres gens sur la terre, sous le soleil bienveillant, qui accomplissent, 80, 90, 100 et plus de 100 ans. L'important, c'est de vous sentir, à 60 ans, encore jeune. Physiquement et spirituellement. Mais, je crois qu'il est encore plus important que ceux avec lesquels vous travaillez chaque jour vous fassent cette grande faveur de vous considérer jeune spirituellement et physiquement. A 60 ans, vous avez plus d'expérience que lorsque vous étiez jeune. De ce point de vue je me considère placé sur un podium plus élevé en ce qui concerne l'horizon, le champ d'investigation et les multiples expériences que j'ai subies au cours des années auxquelles vous faites allusion. L'important, c'est d'avoir réalisé quelque chose pour les vôtres, pour vous-même, mais surtout pour le grand nombre d'hommes et tout d'abord pour ceux de votre pays. Car, dans ce sens, ne me prenez pas pour un hypocrite, mais je vous avouerai ne pas penser tout premièrement que ce que j'ai pu faire serait bon pour les gens de l'étranger, comme le font quelques uns de mes plus jeunes contemporains qui, avant d'avoir conquis leur pays natal, veulent capter l'étranger.

— Les moments que vous vivez à présent sont uniques et, comme tels, je pense qu'ils exigent une rétrospective. Quel coin de terre a-t-il bercé votre enfance ?

— Lorsqu'en partant de Rîmnicul-Vîlcea vers l'Ouest, vous vous engagez sur la chaussée sinueuse qui, parmi vallées et coteaux, vous mène au fil de l'eau, vous franchissez les cours de la Govora, de l'Otăsău, de la Bistriţa, et vous aboutissez là-haut sur la colline d'Ulmu, au-desus de Horez, pour descendre ensuite dans la vallée du Luncavăţ, une rivière impétueuse et jeune où l'on pêchait jadis le barbeau et la truite. S'écoulant entre des bocages et des vergers, le Luncavăţ se jette dans l'Olt parmi les vignobles de Ioneşti, non loin de Drăgăşani. Sur son cours, quelque part, se trouve un village nommé Oteşani. **C'est là que je suis né, dans ce coin de pays plein de verdure et de fleurs, d'eaux claires, de gens pauvres mais amoureux de la nature et respectueux**

des traditions, entouré de coutumes ancestrales, de chanteurs et de laoutars de toute sorte. Je ne puis évoquer sans émotion ces lieux où j'ai passé mon enfance. On prétend que ces années impriment à jamais dans le cerveau et le coeur de l'homme des sentiments profonds, qu'elles l'attachent à la terre, aux hommes, à la tradition, au peuple, à son passé. Le fait est que ces années que j'ai vécues dans la région de Horez, au royaume des eaux, des forêts, des fleurs, des vergers embaumés, des touffes de broussailles, des chèvres agiles et des sonailles, constituent une toile de fond que d'aucuns, plus sensibles, retrouvent dans mon oeuvre.

— J'entends intervenir maintenant par une question qui peut entraîner un aveu de votre part. Ainsi, par rapport à votre oeuvre musicale, que pensez-vous devoir à ces lieux ?

— Au fond, je vous l'ai déjà dit. Je leur dois, de plus, des soins paternels pleins de sagesse et l'héritage de certaines aptitudes musicales, ainsi qu'un milieu où, tout petit, j'ai pu commencer, tout comme mon frère, à jouer du violon. Je me souviens avec mélancolie de Iancou le Tzigane avec lequel, pendant les vacances, je jouais du violon les soirs d'été. Quittant de bonne heure ces parages pour aller à l'Ecole de Rîmnic, j'y revenais régulièrement et continuais de communier avec les sites, les choses, les gens dont je croyais qu'ils n'allaient jamais mourir ou changer. Quand je revois ces lieux, aujourd'hui, je suis pris de nostalgie. La majorité de ceux avec lesquels j'ai passé mon enfance, ont vieilli ou ne sont plus. Mais le souvenir que je garde à mon pays natal, avec ses arômes et ses couleurs, persiste et ne saurait disparaître.

— D'après ce que vous venez de dire, je déduis que ces endroits vous ont — si j'ose ainsi m'exprimer — forgé une attitude à l'égard de votre création musicale. Ou bien — dirais-je — une doctrine : l'adhésion totale au filon d'or de notre folklore musical.

— Je ne pourrais pas dire précisément une doctrine, puisque je me garde et me suis toujours gardé, pendant ces 60 ans, d'être un doctrinaire. Mais, incontestablement, je suis un passionné. J'ai bien le droit, non, comme tous les hommes, d'aimer quelque chose dans ma vie, et surtout, en tant qu'artiste, d'aimer ou de marquer une préférence, d'avoir un rapport direct avec les choses qui me servent de source d'inspiration. Le folklore a été et demeure l'un de mes premiers amours que vous trouvez constamment interprété dans tous mes ouvrages.

— Je sais que vous vous souvenez avec plaisir du nom de vos maîtres : Castaldi, Jora, Cuclin, Brăiloiu, tous des personnalités de premier ordre de la culture musicale roumaine. Lequel considérez-vous avoir contribué à la formation de votre propre pensée musicale ?

— Ces professeurs illustres ne sont entrés que plus tard dans ma vie, au moment où moi-même faisais mon entrée à Bucarest. Mes premiers maîtres ont été, tout d'abord, ces modestes musiciens et professeurs de musique de Rîmnicul-Vîlcea où, pendant huit ans, je fus l'élève appliqué d'un internat sévère où la musique était cultivée avec sérieux et où j'ai trouvé de bons maîtres pour poursuivre l'étude du violon, où l'on m'enseigna le chant, l'application à développer mon talent et la technique musicale. Lorsque j'entrais au Conservatoire, je fus dès le début un bon étudiant, avec une base musicale satisfaisante. Je me rappelle avoir été reçu directement en deuxième année et c'est de tout coeur que je fus accueilli par mes professeurs. Je ne pourrais oublier Faust Nicolescu, qui nous enseignait la théorie de la musique, ou Castaldi — le vieux maître, qui m'est resté comme le modèle du musicien inspiré, intelligent, raffiné, ou Brăiloiu, musicologue et folkloriste, plein d'encouragement, d'humour et pétillant d'intelligence ; Breazul, le savant de grand sérieux ; Silvio Florescu, mon professeur de violon et d'alto ; Ionel Perlea, notre grand chef d'orchestre et musicien réputé ; Dimitrie Cuclin, ce penseur, cet érudit, avec lequel je suis resté lié des annéees durant ; je ne saurais, non plus, jamais oublier le grand ami, le guide, l'impétueux et généreux Mihail Jora, dont nous continuons, tous, d'éprouver l'absence définitive et suprême. C'est l'homme qui a instruit tant de musiciens de talent. Je me rappelle les leçons qu'il nous accordait gratuitement en un temps oú nous ne représentions que de jeunes promesses. Je me rappelle l'affection et la sollicitude que toujours, en toute circonstance, il témoignait à chacun, à mon frère, à Silvestri, à Paul Constantinescu, à tous ses étudiants comme à tous les étudiants du Conservatoire, puisque Jora a aussi été, pendant longtemps, recteur du Conservatoire. Le professeur Jora a été un être de très grande tenue morale. Si quelqu'un me demande, à présent encore, de lui citer un modèle d'intégrité, d'intransigeance, de droiture et de bonté, la réponse vient promptement : Mihail Jora.

Mais, vous devez encore savoir que pour ma génération, comme d'ailleurs pour celle qui nous avait précédé ou celle qui vint apès nous, Georges Enesco fut aussi un grand maître. Bien que je ne sois pas venu en contact direct avec lui, d'élève à professeur, ses leçons me parvenaient chaque jour par sa renommée mondiale ou, déjà depuis que nous étions gosses, par les concerts qu'il venait donner, avec son violon, à Rîmnicul-Vîlcea, par sa présence, enfin, parmi nous et l'amitié toute commençante que nous liâmes. Mais, les années se chargèrent de nous séparer tout de suite : il est parti, alors que nous autres — on était jeune — sommes restés poursuivre son labeur et porter plus loin le prestige qu'il avait donné à la musique roumaine dans le pays et à l'étranger. Enesco a été fort utile à tous. Il nous a appris à travailler et à lutter pour élever ce prestige inestimable, que la musique roumaine lui doit pour une bonne part.

— J'aimerais à présent nous occuper un peu de vos ouvrages. Les critiques en ont beaucoup parlé, le public mélomane les a applaudis sincérement dans les salles de concerts. Mais, parce que je suis pour savoir que vous êtes un être ouvert — et cette interview contribue à ce que je vous connaisse mieux

— je voudrais apprendre à laquelle de vos oeuvres vous tenez le plus et pourquoi, cher Maître ?

— Voilà bien une question difficile, comme si un père était mis à répondre lequel de ses enfants est à ses yeux le plus beau, le plus intelligent, lequel d'entre eux il aime le mieux. Encore qu'un morveux puisse se faufiler parmi les enfants d'un père aimant, ce père, toujours, ne manquera pas de le ménager. Pourtant, avec la distance qui s'est créée entre moi et mes oeuvres, je ne puis, certes, ne pas me rendre compte que les unes sont plus populaires, alors que d'autres sont moins accesibles. **Mais, en général, mes ouvrages sont accessibles au grand public. La preuve objective en est donnée par leur présence dans les programmes, une présence souhaitée, à ce que je m'en suis rendu compte, par les chefs d'orchestres, les musiciens, le public.** Le Prélude symphonique, **par exemple, est arrivé à être un de mes ouvrages populaires. On le donne dans le pays et à l'étranger, il est choisi par les chefs d'orchestres de toute nationalité. Il est alerte et plein de verve — tel que, dans les chroniques et les programmes de salle assurent nos musicologues que je prends l'habitude, moi aussi, parfois de croire —** ; la Symphonie est un ouvrage plus ample et plus difficile, avec **lequel j'ai obtenu le Prix d'Etat, le premier qu'on ait accordé dans notre République depuis 1949. C'est, je le répète, un ouvrage plus ample, on le joue plus rarement, il pose des problèmes d'interprétation, surtout de rythme. L'un des ouvrages que j'aime est le** Quatuor à cordes, **que ce soit sous cette forme ou dans sa variante orchestrale —** le Concerto à cordes. **Je ne saurais ne pas aimer aussi la** Simfonietta, **puisqu'elle représente une bribe de ma vie ; et je n'ai pas le droit de ne pas aimer les** Suites, **ni même un chant de masse comme le** Mărăcin, **écrit il y a longtemps. De la musique de film, j'en ai écrite en foule, lorsque j'étais plus jeune. En aidant Paul Constantinescu — notre spécialiste de l'époque, qui, à ce moment-là, travaillait pour la Cinématographie — je suis devenu à mon tour un spécialiste de la musique de film, fréquemment sollicité. J'ai écrit de la musique pour beaucoup de films, dont j'ai même tiré quelques** Suites **qui peuvent aussi bien être exécutées dans le cadre de programmes symphoniques. La musique de film a cependant ses rouages, une destinée liée à celle du film, à ses exigences. Je ne tiens pas la musique de film pour une musique autonome.**

Parce qu'à mes soixante ans j'ai le droit de m'observer et de me juger, je me déclare le messager d'un esprit classique en musique, par ma prédilection pour les genres ayant des formes bien contournées, par mon goût pour la musique pure, mes efforts en vue de thèmes prégnants, pour l'équilibre et la mesure, l'emploi pondéré des moyens d'expression. Il se peut que tout ceci représente des défauts et non des qualités — dès lors, me voici absout du péché de l'éloge de soi-même.

En ce qui concerne l'audiance auprès du public, j'ai toujours été patient : j'ai attendu qu'elle se réalise d'elle-même sur le parcours.

— Je viens de comprendre, cher Maître, que vous êtes un „père" pour vos oeuvres, les aimant chacune également. Je propose donc de nous maintenir dans cet univers des sentiments. Vous avez passé la flamme de la musique à votre fille — **Ilinca Dumitresco** — que nous estimons être une pianiste douée de grandes possibilités d'affirmation. Quels conseils paternels lui donnez-vous ?

— J'aime le rapport que vous venez de faire. Ilinca est en effet mon oeuvre **unique, voire même mon** oeuvre no. 1, **que j'aime très fortement ou — pour m'exprimer mieux — que j'ai le droit et le devoir d'aimer en tant que père. Ilinca est déjà une musicienne ayant pris conscience d'elle-même, qui commence à se créer un chemin dans sont art. Dans cet ordre d'idées, j'aimerais ajouter quelques données objectives afin de ne pas être interprété de travers. Je regrette intensément d'être resté le seul de ses parents. Il me faut veiller tout seul à son éducation et à sa destinée, de tout mon coeur et de toute ma sollicitude. Ilinca n'a cessé d'être chef de sa classe pendant les douze années qu'elle a suivies au Lycée de Musique. Elle est entrée première au Conservatoire de Bucarest. A deux reprises, elle a remporté des prix dans des concours nationaux. Actuellement, je suis satisfait des études qu'elle poursuit à Moscou où je l'ai envoyée. Elle y a trouvé de bons maîtres, y vit dans un milieu musical brillant et dans une ambiance de travail sérieux. Ilinca est une passionnée de son métier de pianiste, de son art. Une passion qu'elle soutient de lucidité et qu'elle sert dignement.** Gradus ad Parnassum **signifie pour Ilinca un effort lucide, intelligent, persévérant. Elle a appris de sa mère à respecter l'intelligence, le travail, l'ordre, la discipline, à entraîner son cerveau à des connaissances diverses, à élargir son horizon. Ele a fait et continue de faire tous les efforts dans ce sens. Ilinca a remporté jusqu'a présent quelques beaux succès, des succès attestés. Elle a donné des concerts avec tous les orchestres philarmoniques du pays, ce qui lui a valu de perfectionner son répertoire dans le cadre d'une pratique assez longue pour son âge. Elle a joué en Yougoslavie, en Pologne, en Hongrie et à Bratislava, en 1972, elle a gagné tout le palmarès de la compétition. Elle possède une qualité qu'enfant déjà, elle se préoccupait de développer : elle déchiffre joliment à première vue et connaît presque toute la littérature du piano. Que voudrais-je recommander à Ilinca en tant que père ? Mais, je désire pour ma fille tout ce que je peux souhaiter à d'autres enfants. Je voudrais ensuite qu'elle aime l'humanité et qu'elle joue pour elle. J'aimerais, sans doute, qu'elle devînt un être moderne, mais qu'elle se garde profondément ancrée dans la culture classique, parmi les fondements de la culture humaine. Sans cela, j'aurais peur — n'était-ce ses solides racines — qu'elle s'envole à tout vent. Je voudrais qu'Ilinca aime l'humanité, mais qu'à son tour elle en soit aimée, parce qu'elle ne prétend rien d'autre que de jouer pour les hommes le mieux qu'elle peut, le plus joliment.**

— La mère d'Ilinca a été la poétesse Mariana Dumitresco. Celle-ci a inspiré, par ses vers, de nombreux compositeurs, sans plus parler de Mihail Jora.

— Voici une question qui, sous la lumièrs des projecteurs, me couvre néanmoins d'une vague de mélancolie. Mariana a mis une grande distance entre elle et nous autres les vivants. Elle ne dérange personne, n'incommode guère. Il y a six ans qu'elle n'est plus. Je pense avoir, enfin, le droit de parler ouvertement d'elle, de la poétesse Mariana Dumitresco que nous n'avons pas eu l'occasion de bien connaître durant sa vie parce qu'elle était la discrétion même. Elle a laissé près de 400 poèmes dont deux recueils, en comprenant presque la moitié, ont été publiés. Ses vers sont d'une grande noblesse, porteurs d'une haute philosophie, écrits dans une langue choisie, de toute beauté. Elle a encore écrit des nouvelles fantastiques et des essais philosophiques. Licenciée „magna cum laude", elle a donné sa thèse de doctorat en psychologie, a été diplômée de la classe d'art dramatique — l'élève de Maria Filotti —, a travaillé comme actrice au Théâtre National et a fait de la mise en scène aux côtés de Ion Sava. C'était un être discret et intelligent qui m'a été d'un très grand soutien à l'époque où mon activité trop intense risquait de m'étourdir. Pour ne pas dilluer l'émotion, je ne me défends pas d'un souvenir qui se rapporte d'ailleurs à ce que je viens de dire — celui d'un poème publié dans le recueil de vers qui a paru au moment même qu'elle était en train de nous quitter :

ETERNUL FEMININ

Ca să te poți sprijini,
Am să-ngădui vremii
Să-mi rănească marmora cu dalta...
Iți făgăduiesc, dragul meu,
Coloana sufletului meu,
Înaltă...
Rănile vremii,
Înscrise în marmoră,
Vor fi acoperite cu umbre de ciorchine...

Și tu,
Prin bucuria verticalei,
Vei gusta lacrima de ambrozie a soarelui
Mai bine...
In ora cînd vor înflori frezii roși pe orizont,
Cerul mă va întreba :
„Ca viția să se poată ridica,
Imi dai voie să mai bat niște piroane
In marmora ta ?..."
Pentru ca soarele să te sărute pe frunte,
Voi răspunde cerului : „Da..."

— Vous êtes, Maître, depuis deux décennies, Président de l'Union des Compositeurs. Cela vous a-t-il été difficile, facile ?

— Voici encore une de ces questions auxquelles on ne répond que difficilement. Il me semble que c'est aussi dur de le faire que, par le passé, de m'assumer la charge de Président. Certes, ce fut difficile, parce que je m'assumais les soins de l'Union, tel un enfant qu'il s'agit d'élever, d'instruire, d'aider à se développer, de conduire jusqu'au seuil de sa maturité. A ce que l'on dit, à ce que l'on entend dire, à ce que l'on constate de nos jours, l'Union des Compositeurs se trouve depuis un assez long temps dans un état florissant qui répond à l'épanouissement de la création musicale et de la culture roumaine qui, à leur tour, fleurissent dans un pays fleurissant. Sans doute, la Société des Compositeurs, que de nombreuses gens traitent aujourd'hui avec moins d'importance, avait son rôle à tenir, mais elle n'est jamais arrivée aux formes d'organisation et de développement de notre Union actuelle. Pour être plus précis, je dirai que, les premiers temps — lorsque je venais justement d'assumer la direction de l'Union des Compositeurs, comme premier-secrétaire d'abord, comme président ensuite —, on accoutumait de débattre de toutes sortes de problèmes. Les uns étaient d'avis que l'Union dût s'occuper seulement de questions strictement idéologiques et professionnelles, laissant les problèmes d'ordre matériel aux soins de fonctionnaires d'autres institutions d'Etat. Parmi les peu nombreux — au début — du camp de ceux qui militaient pour que l'Union devînt cette institution complète et complexe en même temps, qu'elle est aujourd'hui, je fus un combattant passionné qui, en fin de comptes, soutenu par d'amples équipes m'encourageant, a réussi de créer pour l'Union une solide base matérielle constituée par : la loi et l'organisation de facto des droits d'auteur, la Maison d'Edition et l'Imprimerie musicales, le magasin de livres, partitions et disques de musique, le Bureau pour copies musicales et tant d'autres, en nous assignant des charges et des tâches qu'aux yeux d'aucuns, d'autres devaient remplir à notre place. Nous avons organisé les Filiales et les Cénacles, fondé un Choeur et un Quatuor, des Sections de création musicale, les Bureaux, veillé à la bonne organisation du repos et des loisirs des fonctionnaires de l'Union, au paiement de retraites et d'aides sociales, mis en place le réglement des acquisitons d'oeuvres musicales et de musicologie, organisé ces acquisitions elles-mêmes ; nous avons déménagé et emménagé le siège central, nous avons bâti le local du magasin „Muzica", qui abrite aussi les Éditions musicales et la revue „Muzica", etc., en un mot nous nous sommes assumé de nombreuses et lourdes tâches et cela n'a pas été facile, loin de là ! Depuis 1958, l'Union dispose de son propre budget qu'elle régit elle-même. Nos intérêts matériels, dans notre Union, se résolvent par nos propres moyens. A bien réfléchir à ce que je disais tout-à-l'heure, je vous répète qu'en effet il nous a été fort difficile de réaliser et de maintenir à un niveau honorable toutes ces tâches que nous nous étions assignées et sans lesquelles, cella ne fait pas de doute, la vie aurait été plus facile, mais non meilleure. D'autre part, je le dis ouvertement, les choses nous ont été facilitées par le généreux appui — non seulement idéologique et d'orientation spirituelle, non seulement sous la forme d'une véritable préoccupation paternelle en ce qui concerne la création et les destinées supérieures de la musique roumaine —, mais aussi par ce large appui qui nous a toujours été accordé dans la résolution des questions d'ordre matériel, ce qui a aidé nos compositeurs et nos musicologues à développer leur activité dans des conditions meilleures.

— Au cours de cette période, qu'aurait-il voului, le Président, encore faire et qu'il n'a pas fait ?

— Oh ! que n'aurait-il point souhaité faire un président digne de ce nom s'il avait pu tout faire ! J'ai fait beaucoup de choses, mais il y a encore de nombreuses autres à faire. Par exemple, quelque chose qui me tracasse un peu : la question du développement des relations de notre musique avec l'étranger. C'est là un problème complexe et assez délicat. Je le connais, je le comprends, je l'ai souvent analysé avec les autorités compétentes qui nous soutiennent. Je crois fermement qu'on finira par le résoudre. Il nous faut une propagande plus intense, plus persévérante de la musique roumaine au-delà des frontières du pays, après que, pour commencer, nous aurons, pour une bonne part, résolu cette question à l'intérieur. Il est nécessaire d'arriver à répandre la connaissance de la création musicale roumaine parmi le plus grand nombre de personnes de l'étranger, parmi les musiciens, interprètes, musicologues, enfin parmi le public ; il s'agit d'intensifier les échanges culturels dans le domaine de la musique entre notre pays et les autres pays. Il est vrai que là encore, dans ce domaine — aussi compliqué qu'il soit — nous avons réalisé de nombreuses choses, mais il reste d'autres encore à résoudre dans la perspective des années. Dans ce sens, j'affirme que la solution du change de devises dans le domaine des droits d'auteur serait un point de départ absolument nécessaire, une garantie que ces relations ont des chances de développement pour l'avenir. A partir de là, les conditions d'une diffusion internationale de la musique roumaine seront facilitées idéologiquement et professionnellement parlant, chose qui ne peut être qu'utile à la musique roumaine autant qu'à nos compositeurs.

— Depuis trente ans vous êtes professeur d'université, vous détenez une chaire. Quelles sont vos satisfactions de professeur ?

— Je n'ai point mis sur ma carte de visite „professeur d'université" ! Je suis en effet professeur au Conservatoire depuis plus de trente ans. Je suis actuellement un vieux „professeur émérite". J'étais jeune lorsque je pris la place de Faust Nicolescu à la Chaire de Théorie de la musique et ensuite professeur d'harmonie. En ce moment je suis le chef de la chaire de composition, d'harmonie et de contrepoint, de ces trois grandes disciplines qui résident à la base de l'éducation musicale professionnelle. Je puis vous assurer que chaque fois qu'il s'est agi d'abandonner l'enseignement pour d'autres obligations, j'ai réussi — jusqu'à mes 60 ans que voici — à empêcher que cette chose se produise. Je suis attaché, „collé" à l'enseignement, avec passion et dévoûment pour cette activité autant que pour mes étudiants. Vous rendez-vous compte, en trois décennies combien de séries ont poussé sous mes yeux ! Il y a aujourd'hui des professeurs, des musicologues, compositeurs, chefs d'orchestres, des cadres actifs de la vie musicale, répandus par tout le pays. L'enseignement vous donne toujours de très grandes satisfactions, parce que c'est un travail sur de la matière vivante, parce que vous travaillez avec les jeunes. Vous apprenez vous-même en enseignant les jeunes, vous poussez en même temps qu'eux, vous revivez une seconde fois. Vous apprenez à vous exprimer, à recueillir vous pensées en faisceaux nets et clairs, à être sans cesse lucide, mais surtout à aimer les hommes. J'aime beaucoup mes étudiants et je goûte un réél plaisir lorsque je les rencontre après de nombreuses années ou lorsque j'entends dire de jolies choses à leur sujet. Ils sont entrés dans mon monde à moi, dans mon cercle de famille. Il est très important qu'un professeur soit bon, ami de ses étudiants, qu'il communie jusqu'à ses pensées les plus insignifiantes, qu'il sache créer une communion directe, la confiance mutuelle. La transmission du flambeau se fait alors sans aucune difficulté. Mon coeur se serre au souvenir de ces maîtres courroucés, froids, distants, secs, alors que je me rappelle avec une reconnaissance infinie ces professeurs qui nous souriaient, nous aimaient, dont nous sentions vibrer le coeur chaleureux, qui nous entretenaient de bien d'autres choses encore que de celles strictement comprises dans le programme analytique. J'ai beaucoup aimé aussi les maîtres qui nous parlaient de peinture, de littérature et de tant d'autres choses qui arrivent dans la vie de chaque jour des hommes. La chose la plus banale devient importante lorsque c'est un professeur estimé qui vous la dit, comme les remontrances les plus sévères sont clémentes dans la bouche d'un professeur aimé. Je pense ne pas me tromper affirmant n'avoir pas trouvé de meilleure méthode depuis soixante ans. Je dispose de quelques années encore jusqu'à ma retraite et alors j'aurai le temps et le droit de réfléchir tranquillement si j'ai bien agi, ou non, dans ma carrière de professeur.

— Comment envisagez-vous la musique, cher Maître, en tant qu'élément composant de l'éducation humaniste ?

— Dans la société socialiste, comme d'ailleurs à toute étape du développement de la société humaine — depuis la commune primitive à nos jours — la musique a eu et continue d'avoir un rôle important dans l'éducation des hommes. L'art des sons est et demeure un des grands arts qui agissent directement sur le coeur humain. Il influence sans trop de filtres et d'entraves. La musique est un art direct, un art universel, un art profondément humain, elle n'a pas besoin de traduction, d'emballage pour être exportée. La musique d'aujourd'hui, des temps que nous vivons, la musique du socialisme, a acquis un rôle significatif dans la formation du profil moral de l'homme nouveau. La musique est devenue un inestimable bien des masses. Si nous pensons à l'intensité du mouvement musical d'amateurs, par exemple à l'une des actions les plus récentes déclenchées par le „Patrium Carmen" sur tout le territoire de notre pays, à l'activité des orchestres symphoniques, des théâtres musicaux, des ensembles de toute espèce, nous finirons par comprendre le rôle et l'importance de la musique dans notre société. A ce sujet, j'ai pourtant une objection à faire. Notre ancien maître Kiriac a dit un jour quelque chose de très important, notamment que „Le sort de la musique se décide à l'école". Il entendait par là que l'éducation musicale doit commencer dès le cours primaire

pour continuer durant l'enseignement secondaire et dans l'éventualité — pourquoi pas ? dans l'enseignement supérieur, par seulement en tant qu'enseignement de spécialité. Par malheur, ces derniers temps, la musique a été quelque peu négligée dans le cadre de notre enseignement de culture générale, chose que je déplore, comme injuste, en ma qualité de musicien âgé et de vieux cadre actif dans le domaine de notre culture. Parce que la véritable éducation musicale des citoyens, du futur public amateur de musique doit commencer à se faire dès l'école primaire, pendant les cours d'enseignement de culture générale, indépendamment de sa nuance plus ou moins technique. Il faudrait que la musique soit enseignée dans de bonnes conditions, non pas en faire une théorie, une théorie abstraite, il faudrait qu'elle soit portée au niveau de l'entendement général, qu'elle réussisse à soulever l'intérêt, l'amour, la passion des jeunes, leur donnant la possibilité de s'approprier les grandes valeurs musicales, de s'en éprendre et de s'en réjouir jusqu'à la viellesse. Il existe, sans doute, dans notre pays, une couche d'amateurs passionnés de la grande musique, de la vraie musique, pas seulement de la musique légère. Cette dernière engendre plus facilement et plus rapidement une génération d'amateurs passionnés. Nous autres, ceux de l'Union des Compositeurs, nous n'avons rien à dire contre la musique légère. Nous voudrions seulement que ceux qui s'y passsionnent, recherchent de la bonne musique, une musique remplie de noblesse, encore que légère. Dans ce brouhaha général qui a embrassé la culture mondiale toute entière, les arts connaissent une activité extraordinaire. Contradictons, recherches, succès, échecs, se reflètent incontestablement dans notre pays aussi, à partir du principe des vases communicants. Notre souci le plus capital est néanmoins de conserver le niveau, l'intégrité et l'individualité de la musique roumaine, de garder et de cultiver tout ce qui y est véritablement bon pour les hommes de chez nous et pour l'humanité toute entière, puisque du bon dans la musique se trouve non seulement dans la musique classique, mais aussi dans la musique romantique, jusque dans la musique légère. Parce que l'on fait tant de cas au sujet de celle-ci, je veux préciser qu'à l'Union des Compositeurs elle constitue l'un des genres que nous protégeons et que nous orientons de tout notre amour. Je suis du reste, on le sait, le président de tous les festivals de musique légère de notre pays. C'est un genre musical que j'aime lorsqu'il réusit à être bon. J'envisage par la, toute la création musicale aussi bien que la création moderne (non pas „moderniste") qui contient de belles et intéressantes oeuvres, de bonne qualité, dont il faut nous approcher, qu'il nous faut comprendre et aimer. Pour arriver à comprendre tout cet échafaudage élevé de la musique qui constitue son patrimoine, il nous faut procéder par une lente montée, graduelle, vers le sublime. Le passage ne se fait pas sans efforts, y compris de la part de l'auteur. Celui ci doit s'efforcer d'atteindre le sommet et nous autres, nous efforcer de le suivre. De la sorte, le processus d'éducation acquiert une signification toute particulière. Je désire à cette occasion apporter mes félicitations à la Radio-Télévision qui s'affirme comme l'une des institutions les plus importantes des temps modernes et qui s'occupent de la diffusion de la musique. Chaque fois que j'ai eu l'occasion de le rappeler, je l'ai fait avec plaisir. Cette fois encore j'entends souligner que la responsabilité qui revient à la Radio-Télévision est énorme en ce qui concerne l'éducation musicale. C'est aussi pourquoi je donne cours à la satisfaction que tous nous éprouvons lorsque vous remplissez cette haute tâche à l'égard de notre peuple et de la marche en avant de notre société socialiste.

— Avant de nous séparer, une dernière question : quel est votre principal souhait, à présent, à vos 60 ans ?

— Encore une de ces questions habiles ! Vous désirez probablement achever sur une „pointe" ! Eh bien, mon voeu légitime, à présent que j'ai 60 ans, serait le même que celui de tout être normal qui vit sur cette terre — de voir ma vie se prolonger de quelqu' autre anniversaire. Mais, tel que je vous l'ai dit au commencement de notre entretien, je voudrais — si jamais un autre anniversaire est possible — qu'il le soit avec utilité, tout au moins au niveau de l'utilité dont j'ai eu la possibilité de dresser l'inventaire en ce jour. Je voudrais que de la sagesse de mon âge et des expériences traversées et accumulées, je puisse donner quelque chose de plus, de mieux, si c'est possible, à mon prochain, aux très nombreux, à tous ceux qui vivent dans ce pays. Je le répète, avec la modestie et la parenthèse du début, que je serais sans doute très heureux de pouvoir être utile aussi à d'autres gens qu'à ceux de mon pays. Mais, je voudrais que les années qui me restent, au-delà de mes 60 ans, je puisse les mettre le plus intensément au service de notre peuple. Je suis fier de vivre au milieu d'hommes qui — sur un front aussi vaste et avec un entrain qui touche à l'incandescence — livrent la bataille pour les progrès de notre pays.

— Permettez-moi, cher Maître, de m'associer à ceux qui vous apprécient et vous estiment, en vous souhaitant une fois de plus d'arriver à compter le plus grand nombre d'automnes fertiles.

I. SAVA et C. RĂSVAN

Ludovic Feldman à 80 ans

En consignant hommes et événements sur sa trajectoire ascendante, l'histoire, dans sa marche, leur confère une destinée à part, dont elle-même tire son charme, son inédit et son caractère. Dans l'art, le temps — le temps social-historique, se mesure au degré d'authenticité dont il marque la pensée et la sensibilité du créateur d'art, puisque de chaque chef-d'oeuvre, de chaque artiste, de chaque étape — de renouveau ou de synthèse — il élève la colonne infinie des accomplissements. Et celui qui ne s'acharnera point à gravir cette colonne, restera attaché au seul instant éphémère, partant anonyme, qu'il aura vécu au jour le jour. Car, en effet, si le temps et l'espace rapprochent entre eux un groupe d'artistes — un groupe de musiciens — par un effort et un credo communs, seuls le temps et l'espace „intérieurs", caractéristiques de chacun, les distinguent les uns des autres, les mettent individuellement en lumière et les enregistrent, chacun, entre des limites précises, au calendrier d'une culture donnée.

Combien claire nous apparaît cette différenciation lorsqu'en remontant les marches du „temps intérieur", nos regards s'arrêtent aux années 1893, 1894, quand — sur la trajectoire de la musique roumaine — des noms marquants étaient en train de s'inscrire : Alfred Alessandresco, Filip Lazăr, Sabin Drăgoi, Mihail Andrico, Marţian Negrea, Ludovic Feldman. Des circonstances de vie et des circonstances d'ordre artistique différentes, sans doute aussi des affinités personnelles différentes, les engageront sur des voies forcément autres, sur le parcours desquelles ils serviront l'art musical roumain à des moments et avec des modalités dont la portée sociale-esthétique différera de l'un à l'autre.

Alferd Alessandrésco devait ainsi raffermir la conception et la technique, alors toutes nouvelles, de l'impressionisme, qu'avant lui avaient introduites Alfonso Castaldi, Notarra, Otesco. Cette tâche une fois remplie, le chemin créateur de ces compositeurs allaient s'achever brillament, avant toutefois qu'ils eussent dit leur dernier mot. Sur la même voie, ils devaient être suivis par Filip Lazăr, le musicien d'esprit universaliste qui aurait pu être le défricheur d'horizons nouveaux si sa vie n'avait été si éphémère. Par contre, Mihail Andrico, Sabin Drăgoi et Marţian Negrea marqueront de bonne heure — de même que l'éminent créateur que fut Mihail Jora — des accents vigoureusement posés, durables — parce qu' authentiques — dans le concerto de l'école musicale roumaine de la période moderne et contemporaine. Quelle devait donc être la destinée de l'autre confrère, Ludovic Feldman, dont nous célébrons aujourd' hui les quatrevingt ans, tout comme, il y a quelques mois seulement, nous apportions ici notre hommage à son collègue d'âge — l'octogénaire Marţian Negrea ?

Je ne crois pas me tromper en affirmant que pour la plupart des amateurs de musique de notre pays et de l'étranger, l'idée que Ludovic Feldman accomplisse 80 ans doit sembler invraisemblable, telle qu' elle m'a semblé à moi-même et bien qu'elle soit rigoureusement attestée par le Dictionnaire des Musiciens de Viorel Cosma. C'est que nos consciences ont été frappées par le dynamisme, la vigueur, la nouveauté qui caractérisent sa musique ; c'est aussi, qu'il ne faut pas toujours confondre „nouveauté" avec „jeunesse", car voici la terre qui chaque année porte ses fruits, ou l'homme qui conserve une jeunesse de coeur : ils ne manquent pourtant pas de prendre de l'âge !

Le développement du musicien Feldman présente cette particularité — unique, semble-t-il — de comprendre deux phases distinctes : l'époque moderne pour l'interprète, l'époque contemporaine pour le compositeur. Ce développement en deux phases distinctes projette néanmoins une ombre unitaire sur la toile de fond des efforts créateurs et des accomplissements de l'école nationale de musique, sur son développement miraculeux. Car, à tout prendre, notre école moderne de musique ne débute que tard, à peine avec le Poème Roumain d'Enesco, qui, à leur jeune âge, enchanta l'orüe des fondateurs de la musique et de la musicologie roumaines contemporaines, ces membres de la Société des Compositeurs Roumains qui, par la suite, ont pris place, avec prestige, dans les rangs de la musique contemporaine. Interprètes ou compositeurs, professeurs ou théoriciens de la musique, ils se massaient dès lors sous l'étendard d'aspirations artistiques communes. Mais, d'où venaient-ils, sinon des divers coins de terres où leur premier destin les avait envoyés ? Ludovic Feldman lui, son destin l'avait envoyé perfectionner son savoir et son art de la musique dans cette même Vienne qui avait élevé Enesco-enfant, Marţian Negrea et, plus tard, Paul Constantinesco. Son destin l'avait ensuite envoyé — pendant l'après-guerre —, son violon à la main, prendre place dans l'Orchestre de l'Opéra de Zagreb. Mais, à l'instar d'autres musiciens, Ludovic Feldman, prêtant l'oreille à une voix mystérieuse qui, du dedans, lui parlait un langage plus attirant que celui des tentations de l'étranger, revint dans son pays et se mit au service de l'orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest, de la Philharmonie, du Quatuor „Alexandru Teodorescu", en un mot de la vie musicale roumaine des débuts du siècle afin de lui consacrer le me'lleur de son savoir et de son art musical, bien que toujours vêtus de la plus grande modestie.

Cependant, une énergie, une chaleur d'autre nature — celles du compositeur — couvaient dans son coeur. Elles y demeuraient cachées, attendant seulement l'instant favorable pour irrompre au jour, comme cette lave qui se déverse en torrent ardent après que, pendant longtemps, elle a brûlé à petit feu au centre d'un volcan insoupçonné. C'est ainsi que Ludovic Feldman, vers ses cinquante ans, se consacra à son talent créateur ; il le fit tardivement, mais avec cette même rigueur qui caractérise les fervents, tel Alfred Alessandresco dont l'oeuvre s'achevait hélàs, prématurément ; il le fit, en somme, lorsque son devoir d'interprète rempli, il trouva enfin le temps de se recuillir, de „repenser" ses propres ex-

périences musicales dans un processus de „renaissance" à la musique. Etait-ce là une nouvelle naissance, bien que tardive, ou un printemps automnal ? Quoiqu'il en fût — et le Prof. Vancea trouve les mots les plus justes pour nous le dire — „l'efflorescence tardive de son talent de compositeur se manifeste par une capacité de production particulièrement grande, par un élan créateur qui, généralement, caractérise les années de jeunesse". Sans faire de bruit au dehors, vivant discrétement des expériences d'ordre musical personnelles autant que générales — celles de son temps —, Feldman n'a jamais cessé de se consummer intérieurement dans le but d'atteindre la perfection de son art. Sans doute, pour avoir une aussi haute idée de la musique et pour s'y dévouer à tel point, ses anciens rapports avec Enesco et Jora n'auront pas été dépourvus d'importance. Il l'avoue lui-même d'ailleurs : „J'ai énormément appris alors, dans cette posture de „tourneur de pages" ! Car, ces relations, en apparence incidentelles, n'ont pourtant pas manqué de profondeur et ont fortement marqué la sensibilité artistique du disciple „tacite" qu'il était alors. Plus tard, il fut l'élève du Prof. Jora, appliqué et persévérant comme tant d'autres des élèves de celui-ci, mais nullement intimidé par son âge avancé, tourmenté seulement par les grandes vérités de la musique, lesquelles se laissent si difficilement saisir jusqu'à leurs fins dernières, se consummant pour l'idée de la pérennité de l'art, pour l'déal de la perfection... „

Pendant une trentaine d'années d'activité créatrice qui sont aussi bien trois décennies d'affirmation de la culture roumaine nouvelle, d'essence socialiste, Feldman a toujours su conjuguer harmonieusement son zèle créateur avec celui qu'il entendait consacrer à la société. En effet, en sa qualité de secrétaire de la section de musique symphonique, d'opéra et de ballet de l'Union des Compositeurs de Roumanie, il a contribué à son incessant développement et s'est toujours montré prêt à un dialogue ouvert avec les diverses générations de musiciens de son entourage ; ce dialogue, du reste, il n'a jamais cessé de l'avoir aussi avec lui-même, étant continuellement penché sur ses propres réactions comme sur autant d'expériences créatrices, analysées dans un esprit critique. Considéré comme l'un des maîtres de la musique roumaine contemporaine, attirant sur lui l'attention et l'intérêt des interprètes, des critiques et du public de l'étranger, Ludovic Feldman est en effet le créateur d'innombrables oeuvres de toutes formes et tous genres de musique vocale, instrumentale et symphonique, seule la musique d'opéra et de ballet restant en dehors de ses préoccupations. Le trait caractéristique de son oeuvre — qui relie ses compositions en les apparentant — est cette maitrise hautement affinée dont il réalise sa pensée en musique ; authenticité et profondeur du message humain d'une part, variété et richesse du langage musical d'autre part, le tout ensemble contribue à l'expression d'une pensée philosophique et poétique. On s'en rend compte à parcourir son oeuvre : depuis Poème tragique — la composition du début — jusqu'à ses créations dernières, Feldman nous a donné une musique en permanent devenir, une musique qui ne cesse de chercher et d'apporter des modalités d'expression toujours nouvelles. Allant du système diatonique modal — proche de celui que Paul Constantinesco avait déjà tracé dans son oeuvre —, explorant et approfondissant ensuite les dédales du système modal chromatique, pour aboutir aux moyens du système sériel, sa musique se garde néanmoins dans les limites des concepts logiques, rationnels, de la structuration sonore ; aussi bien, tous les éléments de son discours musical sont-ils étroitement liés au phénomène harmonique et, à mon avis, engendrés par celui-ci. Aussi, qu'elle soit d'essence sérielle ou polymodale, sa pensée créatrice demeure intensément expressive, engendre des thèmes inspirés, des constructions musicales solides, cohérentes et dynamiques. Les procédés par lesquels Ludovic Feldman cherche à interpréter harmoniquement presque tous les éléments mélodiques — en les habillant en accords largement chromatiques —, représentent non pas l'écho d'une recherche purement intellectuelle, mais le miroir fidèle d'un tempérament tourmenté, convulsé, passionné. L'essence de sa musicalité est romantique, d'un romantisme intériorisé, lyrique, contemplatif, aux pénombres tragiques. Mais, en même temps, le nombre et la prégnance dramatique des événements sonores, le dynamisme agogique, la tendance de faire exploser la forme par une variation à l'infini du thème, l'augmentation des tensions orchestrales — allant jusqu'aux grandes densités sonores — orientent son art vers l'antiromantisme, vers une musique lucide, sévérement contrôlée. Je voudrais pourtant souligner ce qui me semble le plus important, voire même essentiel, chez Feldman : le fait qu'à la différence de certains promoteurs d'esthétiques et techniques restrictives, antinomiques (absence de thèmes, atonalité, discours aléatoire), où l'innovation apparaît plutôt comme une contestation, une annulation, chez lui, tout ce qu'il apporte de nouveau est synthétisant, finalisant, constructif. C'est par cela qu'il se range aux côtés d'autres maîtres de la musique roumaine qui, du même âge ou bien plus jeunes que lui, ont marqué un renouveau durable dans la pensée musicale. En ce qui concerne le style de sa musique de chambre, Feldman — à l'instar d'autres créateurs de la musique roumaine du XX siècle, Georges Enesco en premier — dénote un penchant vers l'individualisation généreuse des voix, vers les déploiements éloquents d'un discours tout en nuances expressives, cernés néanmoins par la sphère d'une pensée hétérophonique qui prête à sa musique une facture réellement concertante.

En répétant pour finir ces mots de grande modestie qu'il eut un jour pour évoquer ses relations avec Enesco, Jora et autres musiciens roumains — „J'ai énormément appris alors, dans cette posture de „tourneur" de pages" —, j'ose affirmer que j'y trouve, au sommet d'une vie de quatre vingt ans, le sens de sa belle offrande : dans le coude-à-coude des créateurs et des interprètes roumains, aux côtés d'Enesco et de Jora, Ludovic Feldman a tourné et continue de tourner une page importante de notre musique, de notre culture, du passé vers le présent et l'avenir.

Dr. **VASILE TOMESCU**

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 7 — p. 1. — 48 Bucureşti iulie — 1973

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.

Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corul claselor I—IV al Liceului de Muzică nr. 1, dirijat de prof. Ana Motora Ionescu

I. P. „Informaţia“ — c. 3081

64.421

Preţul lei 7

BIBL. ASTRA
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

august 1973

8

BIBLIC... A „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 8 (249) august 1973

ÎNALTE DISTINCŢII ACORDATE MUZICIENILOR

Prin decrete ale Consiliului de Stat au fost conferite Ordinul „Steaua Republicii Socialiste România" clasa I maestrului emerit al artei Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, pentru activitate îndelungată şi merite deosebite în domeniul creaţiei muzicale, cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani. A fost, de asemenea, conferit Ordinul „Meritul Cultural" clasa I compozitorului şi muzicologului Marţian Negrea, maestru emerit al artei, cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani, compozitorului Ludovic Feldman, maestru emerit al artei, cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani, compozitorului Filaret Barbu, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani, pentru activitate îndelungată şi merite deosebite în domeniul creaţiei muzicale.

La solemnitatea înmînării înaltelor distincţii, care a avut loc miercuri, 29 iunie, la Consiliul de Stat, au luat parte tovarăşii Emil Bodnăraş, Dumitru Popescu, Constantin Stătescu, secretarul Consiliului de Stat, Dumitru Ghişe, vicepreşedinte al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, Ion Brăduţ Covaliu, preşedintele Uniunii artiştilor plastici, Laurenţiu Fulga, prim-vicepreşedinte al Uniunii scriitorilor, Laurenţiu Profeta şi Vasile Tomescu, secretari ai Uniunii compozitorilor.

Mulţumesc din inimă şi cu recunoştinţă pentru înalta distincţie acordată, pe care o primesc astăzi. Este adevărat că în cei 40 de ani de activitate în domeniul creaţiei şi vieţii noastre muzicale, în cei peste treizeci de ani în învăţămînt şi douăzeci de ani în conducerea Uniunii Compozitorilor, a trebuit să depun o însemnată parte în folosul obştesc. Am făcut-o fără a gîndi la vreo răsplată.

Astăzi, din cîte aud, din cîte se vorbesc şi se văd, înţeleg că Uniunea Compozitorilor, în care activez de două decenii, se află de mai multă vreme într-o situaţie înfloritoare, odată cu înflorirea creaţiei muzicale şi culturii româneşti, care la rîndul lor înfloresc într-o ţară înfloritoare.

Aceasta se datoreşte — fără îndoială —, într-o oarecare măsură eforturilor depuse de colectivele de conducere din care am făcut parte, dar mai ales sprijinului larg de îndrumare, grijei părinteşti pentru creaţia şi destinele superioare ale muzicii româneşti, cît şi pentru rezolvarea

problemelor materiale, care au ajutat compozitorilor și muzicologilor noștri să-și dezvolte activitatea în condiții excelente.

Ca omul, înțelepțit la 60 de ani, mărturisesc sincer că vorbele care mă bucură cel mai mult, sînt cele care se referă la activitatea mea dusă în folosul celor mulți. Din experiența sexagenarului mărturisesc de asemenea, că mi se pare din ce în ce mai important să iubesc oamenii, să mă străduiesc să-i înțeleg și să-i stimez și să fac cîte ceva — după puterile mele — pentru ei.

Dacă bătrînețea aduce înțelepciune, mi-aș dori să mă împărtășesc din plin, în anii care mi-au mai rămas, din acest dar.

Aș dori să pun cu mai multă intensitate, cu mai multă competență și folos, experiența dobîndită și puterile de muncă în folosul oamenilor din țara mea.

E un angajament pe care-l semnez cu prilejul cinstirii care mi se face astăzi ; e o datorie, pe care onoarea de cetățean al acestei țări în care m-am născut, în care m-am format și în care am trăit pînă la această vîrstă, mi-o impune.

Mulțumesc de asemenea și în numele distinșilor mei colegi, aci prezenți, care au primit înaltele ordine acordate cu prilejul aniversării lor.

Eu știu că cinstind pe slujitorii muzicii, se cinstește muzica, devine onorată muzica și cultura românească

Iar muzica și cultura românească sînt componente ale activității spirituale a oamenilor, care împlinesc astăzi, pe aceste meleaguri, destinele mari ale socialismului.

Mă simt mîndru că trăiesc și activez în mijlocul acestor oameni, care desfășoară pe un front larg și cu intensitate care merge la incandescență, marea bătălie pentru ridicarea țării noastre.

ION DUMITRESCU

ION DUMITRESCU

MARȚIAN NEGREA

LUDOVIC FELDMAN

FILARET BARBU

O vacanță ... activă

Ne propunem în cele ce urmează să subliniem cîteva obiective care au determinat un caracter neobișnuit de activ, de dinamic vacanței estivale din acest an a compozitorilor.

Vom începe cu acele obiective de creație, care prin conținutul lor concret, legat de evenimentele de majoră semnificație social-patriotică, avînd date calendaristice apropiate, necesitau promptitudine și operativitate din partea noastră.

Sărbătorind la 23 August ziua insurecției naționale antifasciste armate, în atmosfera de elevată devotațiune pentru cauza înfloririi României Socialiste ce caracterizează marele efort constructiv, spiritual și moral al poporului nostru, numeroși compozitori au participat, cu acest prilej, la o impresionantă și nobilă întrecere creatoare, scriind peste 60 de cîntece destinate Gărzilor patriotice ; și nu mică ne-a fost bucuria reîntîlnind cîteva din aceste noi marșuri semnate de Dumitru Eremia, Gheorghe Dumitrescu, Ștefan Andronic, la marea demonstrație din 23 August, cînd, în cadența lor au defilat pe întreg cuprinsul țării sute și mii de oameni ai muncii.

O altă acțiune, în curs de desfășurare, care a stat și stă în centrul atenției noastre : Concursul inițiat de U.T.C., în colaborare cu Uniunea compozitorilor și Radioteleviziune, pentru crearea *Imnului tineretului* și a *Imnului studenților*. Importanța deosebită, artistică și social-educativă a acestui Concurs a reprezentat obiectul mai multor dezbateri în ultimul timp în Uniunea compozitorilor. La 31 august s-a încheiat prima etapă a acestei competiții, care se anunță deosebit de interesantă. Faptul că un număr important de lucrări, selecționate după prima etapă, vor fi înregistrate și interpretate în concerte publice, emisiuni de radio și televiziune etc., conferă acestui Concurs valențe inedite care nu vor rămîne fără un larg ecou în rîndul creatorilor ca și în masa largă a tineretului.

Sîntem de asemenea solicitați să acordăm atenție Concursului de operă și balet organizat de Radio și Televiziune — acțiune deosebit de importantă al cărui termen a fost prelungit pînă la sfîrșitul anului curent.

Ediția din această vară a Festivalului de la Mamaia a adus o substanțială contribuție în direcția îmbogățirii și înnobilării genului care astăzi, pe plan mondial, mai mult ca oricînd are nevoie de măiestrie, de exigență ; numai astfel va putea fi zagăzuit valul de submediocritate adus de un anumit diletantism profesionalizat.

Mamaia 73 a „recoltat" ceea ce compozitorii de muzică ușoară au însămînțat și au crescut cu grijă în decursul unui an întreg. Dar efortul principal (orchestrațiile, repetițiile și... emoțiile concursului) a fost rezervat tot pentru această „vacanță". Actuala ediție a demonstrat, odată mai mult, capacitatea muzicii noastre ușoare de a aborda cu succes temele actualității social-politice, în forme de autentică vibrație patriotică și de înaltă ținută profesională.

Am ferma convingere că apariția unor valoroase cîntece ca *O ramură spre cer* (Radu Șerban — Flavia Buref) sau *Dulce Românie* (George Grigoriu — Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu), la care se adaugă și altele prezente, la Mamaia sau în emisiuni TV, („Cîntecul săptămînii) a reprezentat o certă contribuție la îmbogățirea și înnobilarea substanței muzicii noastre ușoare.

Tot în răstimpul acestei veri, membrii Uniunii au fost solicitați să ia parte la o serie de manifestări, festivaluri și concursuri de interpretare muzicală pe care Uniunea Compozitorilor, conform unei bune tradiții, le sprijină în privința organizării, a elaborării regulamentelor cît și prin acordarea unor premii menite să stimuleze interpretarea muzicii românești. Astfel, în prima decadă a lunii iulie s-a desfășurat la Suceava Concursul de interpretare „Ciprian Porumbescu" pentru micii instrumentiști. Este un concurs original destinat copiilor, unic în felul său, la noi, care ne oferă, în minunatul cadru geografic și istoric al Bucovinei, prilejul și privilegiul de a cunoaște și de a ajuta să crească mlădițele instrumentale românești. Și în acest an, Concursul a avut loc sub președinția de onoare a Maestrului Ion Dumitrescu, din juriu făcînd parte șase delegați ai Uniunii Compozitorilor.

Tot la începutul lui iulie a avut loc la Brașov o manifestare care și-a cîștigat un frumos renume încă de la prima ediție, printr-o organizare excelentă și printr-o ținută artistică elevată : este vorba de Festivalul muzicii de cameră și Concursul de cvartete de coarde — acțiune de asemenea sprijinită prin delegați de către Uniunea Compozitorilor — care acordă un premiu special pentru cea mai bună interpretare a unui cvartet românesc.

În aceeași perioadă, la Tg. Mureș au avut loc „Zilele muzicale" iar la Piatra Neamț „Vacanțele muzicale" unde au fost prezenți prin comunicări, cursuri, conferințe, membri ai Uniunii noastre.

La aceste participări se mai adaugă prezența membrilor biroului de muzică ușoară în juriile concursurilor soliștilor amatori care în perioada de vară s-au desfășurat în centre ca Onești, Tulcea, Brăila, Amara etc.

Uniunea Compozitorilor colaborează intens cu Comitetul pentru Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București și cu Centrul de îndrumare al creației populare, într-o serie de acțiuni avînd ca scop sprijinirea dezvoltării mișcării artistice de amatori în Ca-

pitală. În această perioadă, principala acțiune înscrisă pe agenda de colaborări este Concursul artiștilor amatori din cele 8 sectoare ale Capitalei, dotat cu Cupa Arenelor Romane. Răspunderea muncii juriului de specialitate revine în primul rînd reprezentanților Uniunii noastre. Atragem atenția asupra acestei originale forme de concurs la care fiecare sector al Capitalei susține un spectacol muzical-coregrafic bogat și variat, urmărit cu interes de cei 7.000 spectatori, în frumosul cadru al Arenelor Romane (încă insuficient folosit de instituțiile noastre de artă).

Am lăsat la urmă Concursul care, prin amploare și semnificație le depășește cu mult pe toate celelalte : „Cîntare Patriei".

Această acțiune prestigioasă, organizată de Radioteleviziune cu sprijinul direct și permanent al Uniunii compozitorilor — a avut darul de a răscoli în adîncime toate conștiințele și toate energiile celor se slujesc muzica corală, determinînd astfel revirimentul — astăzi unanim recunoscut — al mișcării noastre corale de amatori. Pe planul difuzării creației, „Cîntare Patriei" reprezintă de asemenea o cotitură : așa cum am mai avut ocazie să o spunem, cele 200 prime audiții reprezintă un procent înzecit de înnoire a repertoriului formațiilor corale, în comparație cu anii precedenți. Au apărut, în focul acestei competiții, un număr important de noi creații corale scrise de compozitori special pentru formații din diferite județe, pe teme legate de actualitatea și istoria concretă a locurilor, înfățișînd munca constructivă, trecutul bogat în fapte pilduitoare, folosind cu măiestrie motive ale folclorului din zona respectivă. Aceste noi lucrări, semnate de compozitori ca Gh. Dumitrescu, Gh. Bazavan, C. Arvinte, M. Neagu, Dragoș Alexandrescu, Liviu Borlan și mulți alții, aduc un plus de culoare și de relief creației noastre corale, tocmai prin adînca lor ancorare într-un specific local, în concretul vieții și ambianței unor locuri și fapte pline de poezie și de patetism. Și cu atît mai impresionant rămîne faptul că unele dintre aceste lucrări, ce se caracterizează printr-o scriitură armonică și polifonică complexă, au fost prezentate cu dăruire și măiestrie de formațiuni corale sătești (ca de exemplu Corul de la Marga) care se apropiau poate pentru prima oară de genurile corale mai ample. Acest fapt vorbește de la sine despre substanțialele înnoiri și mutații aduse repertoriului corurilor de amatori în urma Concursului Radiotelevizionii Române.

În perioada imediat următoare se va încheia cea de a 3-a etapă și va începe munca de pregătire a Concursului „finaliștilor" ce se anunță „strîns" și pasionant. Încheierea acestui concurs va fi sărbătorească, așa cum merită vrednicia zecilor de mii de participanți care l-au onorat. „Sfîrșitul" însă este relativ, căci „Cîntare Patriei" se pare că va deveni o manifestare permanentă. Lucru minunat, ce va fi salutat de toți iubitorii muzicii corale, care în țara noastră sînt în număr de milioane.

O altă perspectivă frumoasă : organizarea unui concurs similar, rezervat corurilor școlare. Ne exprimăm încă o dată convingerea că un astfel de concurs televizat va declanșa entuziasmul și energia pe întreg cuprinsul țării, va scoate din anonimat pe cei ce se dăruiesc cu abnegație unei cauze pe care nu ezit să o numesc „sfîntă" : cauza educației muzicale — care este și educația patriotică-umanistă — în școli și licee.

Trecînd la alt sector al activității noastre, la munca de documentare, de educarea gustului muzical, de legătură cu oamenii muncii, sector care comportă un mare volum de strădanii la care participă numai în București circa 40 de compozitori și muzicologi, ne vom referi doar la cîteva aspecte imediate.

În acest an a fost experimentată o nouă formă de legătură cu oamenii muncii, prin înființarea primului cerc de „Prieteni ai muzicii românești" la platforma industrială „23 August", cerc frecventat de aproape 200 de muncitori și tehnicieni.

Această experiență s-a dovedit reușită, fiind totodată o sursă de sugestii pentru viitor. La această activitate care s-a încheiat cu un concurs de cunoștințe muzicale, dotat cu frumoase premii în discuri și cărți de educație muzicală, oferite de Uniunea Compozitorilor, au participat, discutînd cu membrii clubului și prezentîndu-și lucrările, peste 30 compozitori bucureșteni.

O altă formă nouă, recent introdusă în viața Uniunii, în scopul unei cunoașteri mai profunde a realităților și a istoriei Patriei, constă în vizitele și excursiile documentare în locurile de profundă rezonanță istorică din București și împrejurimi. În ultimul timp au fost organizate excursii deosebit de interesante, uneori pasionante. Pentru viitorul apropiat această formă de documentare istorică va continua cu o excursie pe urmele lui Constantin Brâncoveanu, în localitățile Snagov, Tîrgoviște etc.

În paralel cu aceste întoarceri în timp care sînt întotdeauna tonice, surse de energie pentru o activitate viitoare și mai susținută, vom continua vizitele de documentare și de nemijlocit dialog cu oamenii muncii pe marile șantiere, în uzine, în unități agricole.

Acestea au fost aspecte de „odihnă activă" și creatoare ale vacanței '73. Sîntem poate mai mult ca oricînd solicitați să creăm noi lucrări, de la cîntec la operă, de la muzică ușoară la cea simfonică, lucrări prin care ne propunem să răspundem cerințelor vieții și culturii noastre socialiste.

LAURENȚIU PROFETA

Profunzimea de gîndire—garanţia unor succese viitoare ale muzicii noastre

— discuţie cu compozitorul THEODOR GRIGORIU —

Personalitate proeminentă a componisticii româneşti contemporane, Theodor Grigoriu şi-a înscris cu cinste numele în galeria creatorilor români, atît în domeniul cameral (suita „Pe Argeş în sus" pentru cvartet de coarde), în domeniul simfonic (apreciatele „Variaţiuni simfonice pe o temă de Anton Pann" şi poemul orchestral „Vis cosmic"), în domeniul concertistic („Concertul pentru dublă orchestră de cameră şi oboi"), în domeniul vocal simfonic (recenta sa lucrare „Elegia pontica" distinsă cu premiul Uniunii Compozitorilor pe 1969) cît şi în domeniul cinematografic (valoroasele coloane sonore la „Codin", „Pădurea spînzuraţilor", „Dacii", „Columna" etc...)

Cum apreciaţi fenomenul autenticei originalităţi în creaţia muzicală ?

Este un fapt destul de curios cum, din cînd în cînd, ne întoarcem spre a lămuri unele noţiuni fundamentale ale artei, despre care credeam că au fost lămurite pentru totdeauna. Asta demonstrează că terenul artei îşi modifică necontenit relieful, că noi, ca receptori, ne schimbăm mereu poziţia, unghiul de vedere, faţă de opera de artă. Mă întrebaţi în ce constă „autentica" originalitate ; eu aş zice simplu *originalitate*, deoarece, dacă aceasta există nu mai are nevoie de nici un adjectiv de prezentare şi trebuie să vă spun că rămîn pe gînduri, neştiind dacă trebuie să dau o *definiţie* sau să înşir un număr de fraze, care să ducă în mod logic la aşa ceva. De fapt îmi zboară prin cap idei ca „vocaţie", sau celebrele cuvinte „le style c'est l'homme", sau blînda vorbă a marelui Enescu : „originalitatea o găseşte mai degrabă cel ce n-o caută" ş.a.m.d. În fond, ce este originalitatea în muzică sau în orice artă ? Sîntem siguri de un lucru : fiecare om este unic, o entitate originală şi nonrepetabilă. Analizele cele mai recente care studiază gîndirea umană, au ajuns la concluzia că activitatea fantastică a creierului foloseşte un sistem propriu fiecăruia dintre noi, dar şi un bagaj imens din ce au gîndit sau gîndesc alţii. Alături de sistemul de gîndire, sentimentele, intuiţia, capacitatea noastră de a lua contact cu realitatea înconjurătoare sînt absolut inedite la fiecare dintre noi ; în clipa în care începem să exprimăm o idee, un gînd, o imagine artistică, se infiltrează însă elemente din experienţa colectivă. Originalitatea ar fi deci capacitatea unui puternic flux interior de a străpunge cu necesitate aceste elemente, de a plăsmui şi a revela un univers inedit.

Iată că m-am întors de fapt la ideea de „vocaţie", la aceea de „a avea un mesaj", la simplele dar atît de convingătoarele cuvinte : „a avea ceva de spus" etc. De fapt problema nu e deloc simplă şi n-am explicat pînă acum decît *mecanismul* originalităţii ; o analiză a *calităţii* fluxului interior de care vorbeam ne duce de fapt la lămurirea acestei noţiuni ; prefer însă să mă opresc aici.

Ce rezultantă preconizaţi în sistemul de forţe alcătuit din cuplul tradiţie-inovaţie pe de o parte şi autentica originalitate de cealaltă ?

Tradiţia ar fi ceea ce s-a dovedit valoros şi trainic în gîndirea colectivă, de care vorbeam mai înainte, necesară pentru a crea fundamentele unui limbaj, o capacitate de comunicare. Un creator original este un „glas" nou, un personaj nou pe această scenă care este lumea — cum spune Shakespeare— ; el completează cunoaşterea noastră despre noi înşine şi despre lume, luminează acele zone care sînt încă în întuneric. Un raport între tradiţie şi inovaţie se stabileşte în cadrul limbajului, cu care porneşte orice creator, pentru că el aparţine unei colectivităţi. Luînd din determinismul lui Taine acea parte care ne ajută să lămurim valoric un aport novator, constatăm, mai de vreme sau mai tîrziu, că un artist cu adevărat original nu face decît să îmbogăţească această tradiţie. Cu cît este mai autentic el este absorbit de tradiţie, devine tradiţie.

Cum apreciaţi valoric compozitorii „cameleoni" ?

Pentru mine expresia „compozitori cameleoni" e nouă, deşi n-o resping aprioric, trebuie să o accept cu oarecare atenţie. Cameleonul îşi schimbă mimetic culoarea solzilor după mediu ; procesul ar fi deci subiectiv, dinăuntru spre afară. Nu credeţi însă că şi în afară, adică în mediul înconjurător se petrec schimbări, care impun cameleonului transformări, în sens subiectiv ? Iată că problema e mai spinoasă decît pare. Firește, nu discutăm de acei oameni care, neputînd să-şi urmărească un fir al propriului lor gînd în creaţie, cad victime diferitelor mode şi curente, care astăzi au început să se succeadă într-un ritm vertiginos. Ei sînt o parte neglijabilă şi nu ne pot opri atenţia. Iată însă o generaţie ca a noastră, oameni între 40 şi 50 de ani, care în istoria muzicală a ultimelor decenii aveam să jucăm un rol dublu : de autori morali ai unor lărgiri spectaculoase a mijloacelor de expresie dar şi de victime ale puternicelor şocuri produse de acestea, în definirea propriului drum creator. Noi ştim că zona *audio* s-a dezvoltat impetuos, mai ales după cel de al doilea război mondial şi că acest fapt nu a lăsat indiferent pe nici un compozitor. Poate momentul „Ars nova", de acum cîteva secole, să fi produs un şoc similar generaţiilor de compozitori din acea vreme, deşi viteza de circulaţie a ideilor şi complexitatea lumii contemporane ne dau măsura intensităţii fenomenului de azi. O cercetare a operei acestor compozitori, ne va releva că, aproape fără excepţie, printre care, cu modestia cuvenită mă număr şi eu, am pornit de la un anumit limbaj muzical şi am ajuns — prin asimilări succesive de tehnici şi mijloace — la un limbaj cu totul nou.

Fenomenul nu s-a petrecut numai la noi, ci în toată lumea şi nu doresc să mai dau un exemplu pentru că ne-am lungi prea mult. Dincolo de o evoluţie firească, pe care o realizează orice creator, de-a lungul vieţii sale mai lungi sau mai scurte, ulti-

mii ani au *impus* aproape o remeditare a vechilor mijloace de expresie, o integrare rapidă a celor noi, au generat sinteze și inovații surprinzătoare. Evoluînd astfel de la o muzică de tip folcloric, la una de structură complexă, nu putem spune de pildă că acest lucru este un „cameleonism" ci un proces complicat de interacțiuni, căruia nici un om nu i se poate opune, deoarece el trăiește în societate și nu izolat într-un pustiu. Contribuția valorică a compozitorilor pe care îi numiți „cameleoni" e mai degrabă pitorească. Ei reprezintă chiar mai puțin decît o efemeridă pe care o poți admira 24 de ore cît trăiește, lăsîndu-ți eventual un sentiment de regret, cînd dispare. Nu cred că putem vorbi, la modul serios, de o contribuție valorică a acestui tip de compozitori.

Epoca contemporană impune parametrii noi de afirmare și dezvoltare a vocilor autentic originale?

Trebuie să recunoaștem că în epoca noastră a devenit din ce în ce mai greu ca un „glas" artistic, oricît de original, să răzbată în multitudinea de tendințe existente. Exclusivismul diverselor curente duce adeseori la lupte violente între ele, la utilizarea unor practici lipsite de scrupul pentru a obține supremația. Cea mai gravă consecință a acestei realități se răsfrînge în activitatea criticii muzicale, care nu-și mai poate afla criteriile de sesizare a valorii. De aici excese de ditirambi și denigrări, un ton vehement și abundînd în sentențiozități, un mod de a face critică, după părerea mea, mediocru și profund neserios, fără o cunoaștere de ansamblu a unui fenomen artistic. Peste toate aceste vicisitudini-despre care istoricii muzicali ne spun că au existat în toate epocile de fapt-marile personalități artistice se impun totuși, mai devreme sau mai tîrziu, spre gloria geniului uman.

Credeți în eficacitatea fenomenului de adiacență a limbajului științelor exacte în creația muzicală propriu-zisă?

Pentru mine, deși am urmat cursuri de matematici superioare, nu este încă destul de clar dacă putem muta un sistem de gîndire, cum ar fi cel al logicii matematice, la unul muzical, care operează cu sunete, cu frecvențe. Admițînd că acest lucru ar fi plin de consecințe pozitive, vom obține un număr în plus de tehnici de lucru, de noi mijloace de expresie, ceea ce nu salvează problema conținutului, a expresivității artei. În prezent nu cred că artele vor supraviețui scientifizîndu-se, iar alții-dimpotrivă socotesc că ele trebuie să meargă pe drumul rosturilor lor inițiale, care ar fi după Benedetto Croce un *teoresis* al sentimentelor (teoresis del sentimento). Personal, optez, temperamental, pentru a doua alternativă, plecînd de la idealurile mele artistice, de la formația și posibilitățile mele, dar rămîn atent la cealaltă tendință, fără prejudecăți, salutînd orice efort inventiv, orice realizare care deschide un drum nou.

Ce rol acordați substanței cu tentă de specific național în elaborarea lucrărilor autentic originale?

Se poate spune că problema „specificului național" a fost și rămîne una din cele mai dezbătute în estetica noastră. Pe drept cuvînt, atît timp cît națiunile mai au încă un rol de jucat în istoria omenirii, problema *specificului* lor rămîne un aspect de maxim interes și nu numai la nivel etnografic pur, ci și în planul expresiei artistice. În acest sens, poporul nostru are o situație privilegiată și, fără a arbora un patriotism exagerat, trebuie să afirmăm că originalitatea sensibilității românești este printre cele mai pregnante din lume. Explicăm deosebita acuitate și varietate a acestei sensibilități, prin poziția noastră geografică, la răscrucea unor multiple influențe, prin faptul că — așa cum spune George Călinescu — sîntem un popor vechi și am păstrat nealterate forme de artă milenare, dar sîntem în același timp receptivi la nou, într-un fel care e propriu originii noastre latine. Gustul nostru se înclină către lucrul serios și profund, mai mult decît către aventură și senzațional. Este clar că pe o anumită treaptă a dezvoltării artei, originalitatea de gîndire și simțire a poporului nostru se transmite în creația cultă. Iată încă un privilegiu, care poate conferi un timp trăsături distincte unor opere de artă. Acest moment nu durează însă prea mult, problemele exprimării artistice devin din ce în ce mai complexe, se tinde de la particular la general, către acele zone care sînt capabile să antreneze sensibilitatea umană universală. Cazul lui Enescu e edificator în acest sens. El reușește să facă, primul, o sinteză *europeană* în muzica noastră, rămînînd în esență un creator român. Căile de viitor ale muzicii noastre nu sînt așa de ușor de prevăzut. Există în tînăra generație de creatori o aspirație către cele mai înalte țeluri ale artei sonore, aș zice „o sete de absolut" foarte lăudabilă, dar în același timp greu de atins. Desigur nu e ușor să te avînți în competiția inovatorilor, cu ceea ce se realizează pe plan mondial, deși în artă se pot ivi oricînd surprize și una din ele se numește: BRÂNCUȘI.

Oricum, o calitate este certă în mișcarea noastră componistică: profunzimea de gîndire, care mi se pare garanția unor succese din ce în ce mai mari, în viitor, ale muzicii noastre.

ANTON DOGARU

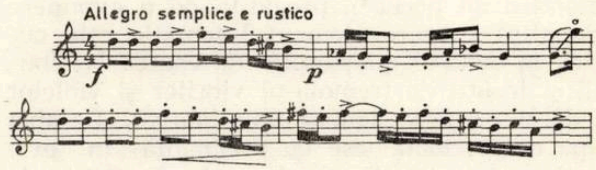
Divertisment pentru orchestră de coarde de Mircea Chiriac

de **GRIGORE CONSTANTINESCU**

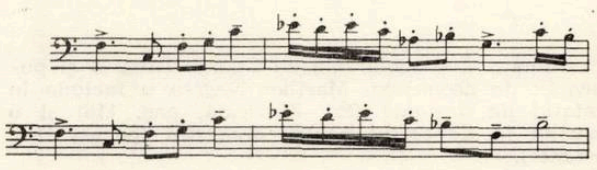
Compus într-o perioadă pe care compozitorul o apreciază drept „plină de frămîntări și confruntări creatoare care caracterizează creația muzicală românească și de care nu sînt străin“ [1]), la începutul anului 1972, *Divertismentul pentru orchestră de coarde* continuă un drum stilistic pentru care Mircea Chiriac și-a afirmat clar opțiunea. Este căutarea permanentă de a diversifica expresia ansamblului de coarde, pornind de la sinteza între noutatea mijloacelor actuale de limbaj și substanța muzicală derivată din fondul de aur al ethosului nostru popular. Legătura cu *Concertul pentru orchestră de coarde* este de altfel evidentă, recunoscută de autor ca un principiu ce asigură unitatea creației sale.

Divertismentul pentru orchestră de coarde [2]) este conceput ca un triptic instrumental în care larga accesibilitate, caracterul sprințar, jucăuș, ritmul trepidant sau melodia vibrantă, elegiacă, pot fi transmise prin intermediul unor fraze melodice simple, de o expresivitate directă, îmbogățită de ambianța unei armonii interesante și de un suport dinamico-ritmic captivant. Intenția programatică nu este mărturisită, deși compozitorul lasă să întrevedem o posibilă interpretare a celor trei părți ca o „entrada“, un alai de nuntă (partea I-a), o meditație constînd din cîteva variații pe o temă de bocet (partea II-a), un joc în stil ardelenesc care ar putea purta în subtitlu *Joc din broancă* (partea a III-a“[3]). Supunînd structura întregii lucrări „regulilor“ de dimensiune și problematică pe care le presupune, de secole, divertismentul, respectînd deci o proporție riguroasă în expunerea și tratarea materialului, compozitorul nu își propune însă o rezolvare simplă, ci o laborioasă prelucrare de idei într-un cadru limitat doar la un principiu de gen.

Dincolo de concizia primei părți — *Allegro semplice e rustico* — și de primul aspect ce se desprinde din audiția ei, alternanța tematicii dinamice, viguroase, cu un element contrastant, cantabil, analiza dezvăluie o construcție deosebit de interesantă. Deși contrastul de caracter despre care vorbeam ar pleda pentru orientarea întregului spre o formă de lied, opoziția profilului motivelor tematice principale, felul în care ele se succed, sugerează mai degrabă schema miniaturală a unui *allegro* de sonată. Bineînțeles, este cazul unei structuri tratate cu maximum de economie așa cum, încă din divertismentul clasic, sînt rezolvate formele de sonată incipiente. Expoziția, extrem de lapidară, se deschide direct cu ideea motivică principală, imprimînd întregii secțiuni un ritm pregnant, jucăuș. Privind însă configurația acestei presupuse teme a I-a, să remarcăm, și acest lucru rămîne valabil pe parcursul *Divertismentului*, că fiecare măsură este construită pe motive deosebit de pregnante, îngăduind în cîteva momente să se impună profilul distinct. „Secretul“, de fapt o fină observație a practicii cîntului și jocului popular de către compozitor, constă în suprapunerea elementului melodic (care poate suferi schimbări de ambitus sau de direcție, ascendentă-descendentă) pe un element ritmic cu profil caracteristic, ușor de recunoscut indiferent de aspectele variaționale melodice în care apare :



Din materialul acestei prime idei, concluzia, și totodată puntea, conduce la tema secundă (relația de moduri, *Re-Fa* înlocuiește aici tradiționala succesiune tonică-dominantă). Deosebirea este și mai bine marcată prin plasarea acestei idei secunde în registrul grav (față de expunerea precedentă a viorilor prime și prin contopirea melodico-ritmică, diferită de sistemul temei principale. Aici, posibilitățile de prelucrare vor fi legate de lărgirea sau restrîngerea intervalelor, într-un cadru fix.

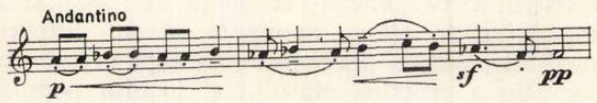


[1]) Din *Programul de sală* al Concertului Radioteleviziunii, 16—XI,1972.

[2]) Scris inițial pentru quartet și prezentat astfel de formația „Muzica“ în turneul întreprins recent în Anglia și S.U.A. Versiunea orchestrală, concepută în același timp, a fost prezentată de Orchestra Radioteleviziunii, dirijată de Paul Popescu, la 16—XI, 1972.

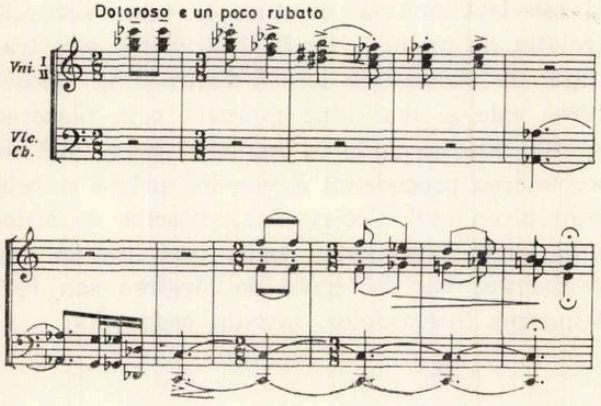
[3]) Vezi *Programul de sală* din 16—XI, 1972.

Expoziția se încheie cu reluarea primei teme, ordinea fiind însă schimbată, insistîndu-se mai ales pe formula concluzivă (măsura a 2-a și a 4-a din ex. 1). Cum era de așteptat, deși spațiul acordat secțiunii *Allegro* din *Divertisment* este restrîns, dezvoltarea ocupă proporțional cea mai mare parte a desfășurării. Procedeele utilizate sînt de opunere a celor două idei, cu insistență asupra celei secunde care, datorită formulei ritmice, îngăduie reluarea secvențată, trecînd de la grav la registrul înalt, spre o culminație. În acest punct este plasat un episod mai liniștit, liric *(Andantino)*, cu intervale apropiate și o tentă de mod minor. Vocile intermediare, care pînă acum participaseră la susținerea ritmică sau executaseră o figurație de virtuozitate, însoțesc acest mic cîntec, asigurîndu-i un spațiu armonic ce aduce aminte de procedeele de eterofonie ale ansamblurilor populare.



În locul unei reprize complete, compozitorul a optat pentru reluarea doar a primei teme, care are acum aspectul de concluzie a tabloului, imprimînd definitiv ambianța sărbătorească, dinamică, dorită de compozitor.

A doua parte a *Divertismentului* — *Doloroso e un poco rubato* — apelează la o temă autentică de bocet [4]), pregătită de o expunere dramatică în care elementul tematic este cuprins în centrul quartetului de coarde (violoncel) și însoțit de tremolo-ul viorilor și violelor și de o creștere sonoră culminativă. De-abia după aceea, tema iese cu pregnanță în evidență, construită din două strofe despărțite de o scurtă frază a violoncelului și contrabasului.



[4]) Tema a fost remarcată de George Breazul și publicată ; de asemenea, Marțian Negrea o include în *Tratatul de armonie* (Ed. Muzicală, pag. 115) și o dezvoltă în *Concertul pentru orchestră* (partea II-a, *Andante).*

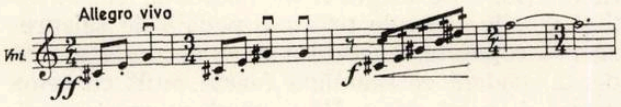
Cele patru variațiuni reiau ca structură forma întregii expuneri tematice, dimensiunile fiind însă oarecum deosebite (decurgînd din însăși alternanța de formule ternare și binare ale temei). Procedeele folosite sînt gîndite ca un flux continuu, fără a marca opriri între o variațiune și alta, mergînd treptat spre culminație ; *Var. 1,* 16 măsuri — imitații motivice violoncel-violă, la distanță de trei optimi ; *Var. 2,* 23 măsuri — tema în registrul înalt, apoi în cel grav, însoțită de figurație armonică și „colorată" cu flageolete care dau o anume transparență țesăturii sonore ; *Var. 3,* 22 măsuri — metamorfozarea temei prin inversarea intervalelor, apoi spre încheiere suprapunerea a două aspecte, cel larg, cantabil, și altul sub forma unui motiv ostinat, ducînd la expunere în *tutti* a temei, în concluzia variațiunii ; *Var. 4* — 20 măsuri — fragmentarea temei, „analizarea" ei pe elemente ce o compun, rezultînd un mozaic polifonic care atinge punctul cel mai depărtat de prelucrare a materialului, armonic, ritmic și intervalic ; *Coda,* 14 măsuri — din figurațiile executate pe structura temei se desprind, în sonorități scăzute, ecouri care încheie ciclul variațiunilor. Ceea ce reușește Mircea Chiriac în această parte secundă este atmosfera meditativă, uneori cu accente dramatice, supusă unui suflu unic al rostirii, care maschează tehnica variațională, dînd impresia unui cîntec lung, ce se deapănă neîntrerupt. În accepțiunea de divertisment, partea lentă este tablou de gen, în care în locul romanței, serenadei sau barcarolei, compozitorul a situat o piesă specifică muzicii lente populare.

Din punct de vedere instrumental, Finalul — *Allegro vivo* — este poate cel mai caracteristic pentru tipologia de divertisment românesc. Compozitorul se inspiră din sonoritatea tarafurilor ardelenești, alcătuite dintr-un violonist *primaș,* din *contrași* și un instrument de coarde, grav (violoncel sau contrabas), adaptat ca percuție — „broancă". [5]) În această ambianță este construit un rondo strălucitor, plin de vioiciune, cu o succesiune de efecte multicolore. Ideile care stau la baza tematicii sînt, ca și în prima parte, foarte caracteristice ritmic și intervalic, imprimînd ascultătorului cîteva clișee motivice pregnante.

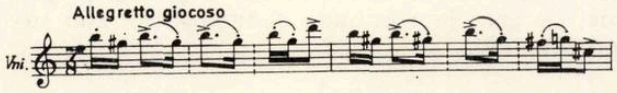
În grupul principal de teme, predomină schimbările dese de măsură, oferind un mozaic

[5]) Orchestrația acestei ultime părți se bazează pe evocarea efectului de „broancă". Instrumentul popular este „adaptat" — căluțul tăiat drept, pentru a se acționa simultan asupra tuturor coardelor, acordajul în cvarte, care produc pe plan armonic acorduri de cvarte, nedefinite, și execuția prin lovirea coardelor cu un bețișor, „piscălău". În versiunea orchestrală, aceste procedee sînt redate prin efecte „col legno", pizzicate obișnuite, pizzicate de tip Bartok (lovirea coardelor de limba instrumentului), „sul ponticello" etc.

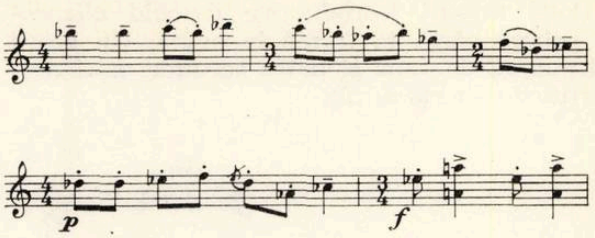
de accente, de combinații ritmice. Prima temă se impune cu motivul inițial, arpegiat :



pe cînd cea de a doua sugerează pulsația ostinato a jocului :



Între aceste două teme-motive se angajează un dialog continuu, care spre sfîrșitul rondoului se amplifică prin prelucrarea intervalică și ritmică a elementelor componente, ducînd la o multiplicare a efectelor și, ca în prima parte, la decantarea materialului care, în concluzie, se rezumă la motivul principal îmbogățit cu desenul de virtuozitate al viorilor și ritmul sincopat din tema centrală a rondoului. Aceasta este poate cea mai apropiată de efectul sonor al tarafului, prin alternarea unei formule de joc (Ex. 7, a) cu o punctare ritmică deosebit de violentă a sincopelor (Ex. 7 b).



Ar fi poate greșit să spunem că aici autorul a apelat, accidental, la anumite „picanterii" armonice, rezultate din efectul instrumental amintit. Pe parcursul întregii lucrări, soluțiile scriiturii de ansamblu împletesc continuu problematica armonizării modale cu cea a unei permanente polifonii a vocilor, fără a forța însă firescul stilului de muzică bazată pe experiența instrumentiștilor populari. Nu o preluare anecdotică a efectelor, nici o tendință de „poporanism", îl animă pe Mircea Chiriac. În dorința de a stabili coordonatele genului, așa cum există în practica populară, compozitorul a ocolit exprimările simpliste, dar și cele prea emfatice, menajînd proporțiile și echilibrînd întregul. Iată de ce, ținînd cont că atitudinea stilistică a lui Mircea Chiriac este deliberat orientată spre un anumit făgaș de muzică românească, acest *Divertisment pentru orchestră de coarde* convinge prin sinceritate și sentiment, unind candoarea cu măiestria.

Concert pentru trompetă și orchestră de Aurel Popa

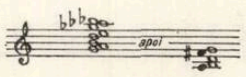
de COSTIN CAZABAN

Autor al unor volume interesante sub aspect profesional, bune mijloace de deprindere a tainelor instrumentației și orchestrației, Aurel Popa se dovedește și în practica sa componistică un mînuitor eficient, anticipînd efectul scontat cu siguranță, iar *Concertul pentru trompetă*, deși o partitură mai veche (1958), rămîne totuși important în literatura românească a instrumentului tocmai prin aceste date de coerență a scriiturii. Despre competența compunerii unei partituri dedicată trompetei nu mai trebuie să vorbim, pentru că Aurel Popa a fost el însuși trompetist și profesor autorizat în predarea acestui instrument dificil și greu de echilibrat într-un ansamblu. Compozitorul este, de altfel, autor al mai multor piese dedicate suflătorilor de alamă ca și al unor orchestrații (după Enescu, Golestan, Debussy), văzînd aici latura predominantă a talentului său muzical.

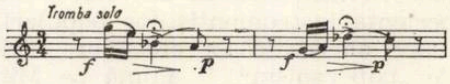
Dispus în trei părți contrastante ca tempo, după tradiția genului, *Concertul pentru trompetă* respectă cerințele de bravură instrumentală impuse acestei forme dialogate. Părțile, forme de *lied* bi- sau tripartite, de dimensiuni mici, se adună într-o succesiune legată, autorul vădind grijă înspre continuitatea formei, asigurată printr-o intervalică și armonie comună (suprapuneri de cvinte, acorduri cu elemente adăugate, politonalisme care, toate, ne duc cu gîndul la muzica lui Poulenc sau poate Șostakovici) și prin micșorarea, sau dimpotrivă, potențarea contrastelor de mișcare între secțiuni. Astfel părțile I-a și a II-a sînt continue, partea I-a aducînd un B domolit ca tempo, ceea ce împreună cu cadența instrumentului solist fac lină trecerea spre partea a II-a, iar între părțile II și III mutația dinamică este bruscă, echilibrată de o secțiune în partea a III-a, în tempo mult lărgit, care o racordează la expresia părții secunde.

Orchestra comportă, după tiparul obișnuit, cîte trei suflători de lemn, patru corni, trei trompete, trei tromboni, o percuție restrînsă căreia i se adaugă harpa și vibrafonul și cvintetul de coarde, bineînțeles în afara trompetei soliste.

Două măsuri introductive deschid *allegro*-ul primei părți, în formă bipartită. Un acord (dispunere de două și patru secunde mari despărțite de o terță mică).

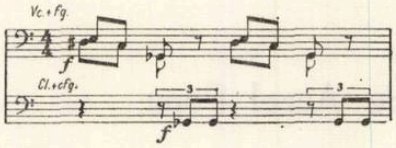


La corzi și lemne, rezolvat o măsură mai tîrziu (în acest al doilea acord observăm o mai clară îndreptare către armonia cu elemente adăugate, fiind un acord de Sol cu la și fa diez suprapus) determină replica trompetei soliste, pe celule de anticipare tematică.



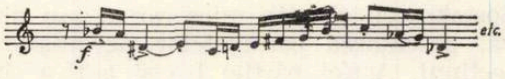
De aici reținem cvarta mărită opusă terței minore, căci ele vor asigura coerența intervalică a părții. Al doilea răspuns al trompetei are profilul inversat. Repetarea intactă a *glissando*-ului de harpă și a *staccato*-ului cu apogiatură, la flautul piccolo, induce o atmosferă de așteptare, anacruzică.

Allegro-ul propriu zis debutează cu un ostinato al corzilor grave și fagoților.



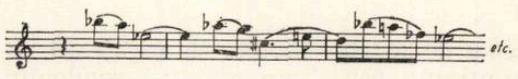
Se păstrează terța (mare și mică) și cvarta mărită, în cadrul unui contrast ritmic între primul timp divizat binar și repetarea divizată ternar a ultimului sunet al celulei.

După două măsuri, trompeta solistă aduce tema secțiunii.



Capul tematic, ce fusese anticipat introductiv este despărțit în reaparițiile sale de gamele virtuoase ale instrumentului, pentru ca apoi să fie absolutizat doar acest cap, realizîndu-se o concentrare și o întărire a expresiei prin menținerea pe loc a mersului de secundă și amplificarea saltului descendent. Tema va avea deci următoarea structură: C.T. + gamă; C.T. + gamă; C.T. (secundă + cvartă mărită); C.T. (secundă + cvintă mărită); C.T. (secundă + cvartă mărită) și încă trei repetări secvențate la interval de secundă descendentă.

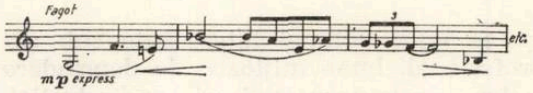
Tot trompeta, eliminînd de astă dată capul tematic și păstrînd gamele, face trecerea spre o scurtă prelucrare a materialului. Acompaniamentul este asigurat de oboiul 2, clarinetul 2 și viorile secunde printr-o pedală de șaisprezecimi repetate, introduse de o secundă ascendentă, pedală ce seamănă foarte mult cu tema primă a celei de a III-a părți a concertului. (ex. 8). Cornii și violele întăresc această țiitură însă prin diviziune ternară. Se păstrează și ostinato-ul inițial, îmbogățit de timpani. Peste tot acest acompaniament, se reia tema de către flaut, oboiul 1, clarinetul 1 și viorile prime, cu gamele eliminate și îmbogățite sub raport melodic.



În acest enunț tema va fi amplificată.

O cezură aduce vechiul ostinato risipit altfel la corzi, iar la trompetă pasagii agile, izvorîte din temă, variate ca situații ritmice și procedee. Tot solistul reia apoi capul melodic al temei și impune un dialog între el și viori, în care ambii parteneri schimbă replici deduse din cele două componente ale ideii muzicale (corzile — capul tematic, iar trompeta — gamele).

Secțiunea B a primei părți, *Poco meno mosso*, care survine după această antifonie, aduce un climat mai aerisit, impus încă de la început de jocul staccatelor violoncelului, pe o alternanță neregulată de două sunete la secundă mare unul de celălalt. Fagotul expune tema secțiunii, meditativă, contrastantă cu pri-

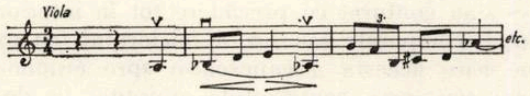


mul material tematic prin profilul ei ascendent, divulgat chiar de septima inițială. Prelucrată heterofonic și contrapunctic (oboi, corn englez, corn, corzi) tema țese o pînză peste orchestră, într-un stil de tradiție enesciană, cenzurat însă rapid de reluarea ideii muzicale a secțiunii de către instrumentul solist, într-un spirit prelucrativ (spațializează celulele importante, introduce game, comentarii). Flauții au o figurație melismatică agilă, iar substanța muzicală este îmbogățită și de o alunecare semitonală a cornilor ce se instituie ca un plan de sine stătător. Muzica se rarefiază în opriri acordice întrerupte de intervenții solistice ale viorii, harpei și trompetei. Întreaga secțiune B a primei părți, de o pulsație mult mai lentă, are o curgere mai difuză, mai comentativă, contrastînd cu economia primei secțiuni și pregătind, din punct de vedere expresiv, cea de a doua parte.

BIBL A „ASTRA"
SIBIU

Cadența asigură practic trecerea dintre cele două părți. Se reiau elemente ale capului tematic inițial, fragmentate, prelucrate în tehnici variate, alternate cu reziduuri din ideea muzicală a B-ului, conform obiceiului de mult stabilit pentru această secțiune indispensabilă unei adevărate forme concertistice.

Partea a II-a duce și mai departe, în condițiile noului tempo, dispersia orchestrală și motivică începută în prima parte. Fondul este țesut de trompete (un joc de armonii de două secunde mari alternînd cu o secundă mare și una mică, suprapuse) cu intervențiile specifice ale tobei mici și cu o celulă de un mai mare grad melodic la vibrafon. Tema este încredințată, de astă dată, violei, al cărei timbru melancolic se potrivește cu expresivitatea calmă, narativă a acțiunii.

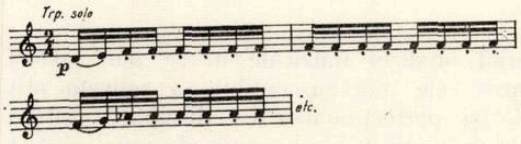


Recunoaștem în ea reminiscențe ale materialului tematic din prima parte, în special saltul descendent de cvartă mărită. Tema trece la violoncel și viori în contrapunct cu vibrafonul a cărui intervenție devine tot mai melodică. Reluată de solist, este dinamizată pregătind trecerea spre B-ul părții, construit peste un tril de șaisprezecimi suprapus trioletelor la corzi.

Elementul tematic al B-ului, introdus de clarinet, este de o mai mică pregnanță, tocmai pentru a nu rupe fluența discursului. Construit pe diviziuni ternare ale optimilor și pe o continuare punctată, motivul acesta impulsionează treptat, în sens melismatic, întreaga desfășurare muzicală. După o acumulare, cellii și basii aduc un fel de frază de concluzie ce reimpune, sub o figurație aparte, atmosfera meditativă și pregătește repriza A-ului. Trompeta, în contextul figurațiilor secțiunii mediane păstrate pentru a asigura fluența, reia tema primă a părții, conducînd-o spre o culminație sonoră, un canon în care se urmăresc viorile și lemnele, pe de o parte, cu alămurile, pe de altă parte. Intervalul la care se face imitația este nona inferioară, iar distanța dintre cele două intrări este de doi timpi, asimetrică în contextul măsurii ternare. Corzile grave, clarinetul bas și fagotul fac o armonie de cvinte. Trompeta rememorează codal celule tematice peste flageoletele la semiton ale viorilor.

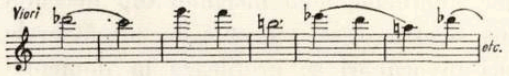
În ultima parte forma este tripartită dar nu cu repriză ci cea de a treia secțiune aduce o muzică nouă.

Două măsuri introductive, trompeta executînd un pasaj cromatic, anticipă velocitatea temei, în valori egale, semănînd cu o toccată, încredințată în întregime instrumentului solist.



Această temă ce fusese anticipată în partea I-a pune la grea încercare resursele tehnice ale trompetei prin notele sale repetate, staccato- precedate de un scurt mers legato. Pe tot parcursul acestei secțiuni tema este susținută de solist, care trece pe nesimțite la prelucrarea ei, prin secvențare celulară, mărirea saltului introductiv, apelarea la scări cromatice intermediare între elementele tematice de bază, antiteză între legato și staccato. Tema este susținută de un ostinato la corzi, treptat, comentariul orchestral diversificîndu-se. Un dialog pe elemente tematice între trompetă și viori pune capăt secțiunii.

Secțiunea centrală are un tempo mult lărgit și include în ea o altă suprafață, încă și mai potolită. O temă cantilenică este încredințată viorilor, flautului și oboiului prim.



În meandrele temei observăm cvinta micșorată, unificatoare a întregului sistem de intonație. Diversele formule de acompaniament, de o pulsație mai lentă sau mai rapidă, antrenează lemnele, cornii și corzile grave. Armonia este construită pe celule pentatonice de secundă mare asociată terței mici. După o lărgire și mai mare a tempoului, o dinamizare treptată face trecerea spre ultima secțiune a concertului. Tema care survine aici este nouă, dar consecventă în axarea ei pe note repetate, de astă dată în diviziune ternară. Corzile țin o armonie de cvinte pe care harpa și lemnele o figurează. Flauții aduc un nou element tematic și lucrarea se încheie, după o extremă rarefiere a orchestrației, cu un unison precedat de un acord de cvinte.

Părțile concertului, lapidare, sînt gîndite în continuitate (primele două) sau în contrast. Solistul este pus în situații diferite, avînd posibilitatea să-și arate toate resursele instrumentale.

Realizări și deziderate în analiza muzicală românească contemporană

de CLEMANSA LILIANA FIRCA

Domeniul analizei muzicale ni se pare astăzi unul dintre cele mai susceptibile a reflecta atît progresele și perfecționarea ca disciplină, cît și prefacerile în conținut și obiective ale muzicologiei românești din aproximativ ultimele două decenii, în raport cu aceea a unei etape imediat premergătoare care însumează, după aprecierea noastră, perioada interbelică și anii ce o prelungesc pînă către 1950 și chiar după jumătatea secolului. Nu numai o impetuoasă sporire numerică a studiilor analitice înregistrată în aceste ultime două decenii îndreptățește afirmația de mai sus, ci și o examinare comparativă, din alte puncte de vedere decît cel cantitativ, a situației analizei în cele două faze istorice menționate ; este o examinare pe care de altfel ne-o propunem, adoptînd drept criterii ale ei: a) obiectul analizei sau sfera ei de aplicare; b) funcția și finalitatea ei științifică ; c) modalitatea analizei, și, ca un corolar al acestora, d) locul și rolul deținute de analiza muzicală în complexul pluridisciplinar al științei muzicii.

Tradițiile analizei ca modalitate specifică de studiu al *compoziției* sînt, în muzicologia noastră, de foarte recentă dată. După o perioadă de absență aproape totală a preocupărilor analitice în peisajul muzicologic interbelic, abia începînd din deceniul al patrulea pentru a se accentua în următoarele două, atari preocupări se profilează în domeniul folcloristicii și al bizantinologiei (fapt simptomatic pentru o muzicologie angajată în relevarea și fundamentarea valorilor muzicale naționale), mai ales prin aporturile — reprezentînd totuși experiențe disparate de cercetare — ale unor mari personalități ale muzicologiei „clasice" românești. La George Breazul și Constantin Brăiloiu, analizarea sub raportul structurii muzicale a folclorului se face pentru prima dată în spiritul unei extreme rigori sistematice, chiar dacă studiile de acest tip sînt inegal reprezentate în opera celor doi muzicologi și chiar dacă ele comportă fie optica istorică, fie deschiderea către etnomuzicologie, ca unghiuri de cercetare ce uneori diferențiază, iar alteori apropie pe numiții savanți. Un echivalent al acestor preocupări l-au oferit studiile analitice — întreprinse însă dintr-o largă perspectivă teoretică-istorică — consacrate de I. D. Petrescu patrimoniului bizantin.

Se mai poate adăuga că în cronicile muzicale ale lui G. Breazul, analiza produsului componistic se află îndeobște prezentă în subtext, că ea este implicită, am spune, actului critic.

Finalitatea analizei s-a confundat, așadar, în perioada la care ne referim, cu una sau alta dintre finalitățile specialității muzicologice în care ea era folosită. *Mai ales în cercetările comparative,* analiza a constituit instrumentul indispensabil investigării unor realități și demonstrării unor adevăruri, privind în primul rînd specificitatea națională și, eventual, evoluția istorică (inclusiv într-o „proto-istorie" muzicală), funcția psihologică și cea psiho-socială a muzicii. Însești obiectivele teoretice pure ale analizei — cum ar fi, de pildă, determinarea unor sisteme muzicale, modale sau ritmice — s-au conturat cu precădere tot în interiorul științei, comparate sau nu, a folclorului (cu extensia pe care aceasta a cunoscut-o spre etnomuzicologie) sau, prin contribuțiile amintite, în domeniul bizantinologiei.

O dată fixate obiectul și obiectivele, unghiul structural de abordare a fenomenelor și chiar premisele teoretice ale acestei abordări, analiza a adoptat, în funcție de toți acești factori, modalități diverse : studiul de la simplu la complex al fenomenelor, modalitatea comparatistă, sau (ca în studiile dedicate sistemelor ritmice din folclor ale lui Brăiloiu) calea determinărilor pe baze statistice, modalități care s-au și interferat uneori în cuprinsul studiilor.

Solicitată deci în investigarea altor domenii decît acela al compoziției, subordonată atît ca obiect cît și ca finalitate unor ramuri de cercetare muzicală întrucîtva închise și de sine stătătoare, analiza a avut, în muzicologia românească de pînă pe la mijlocul secolului, fie calitatea de *instrument* de cercetare — și nu aceea de disciplină autonomă —, fie caracterul extrem de circumscris al unei „specialități în specialitate".

Schimbările în statutul de existență al analizei au survenit în momentul producerii unor mutații în *obiectul* ei, și anume atunci cînd, intrînd în „drepturi" ce-i erau hărăzite de tradițiile universale ale genului, ea a devenit, în actuala muzicologie românească, modalitatea primordială de studiere a operei muzicale și a artei componistice în general. Acest nou fenomen de specializare muzicologică a corespuns necesității de a depăși situația unei acumulări de „datorii" ale muzicologiei față de creație. Într-adevăr, cunoașterea în primul rînd a creației muzicale românești, evaluarea dimensiunilor și potențelor ei, nu se putea realiza la nivelul superioarelor generalizări teoretice fără punerea la îndemîna teoreticienilor a unui cît mai bogat efectiv de analize, chemat să asigure cercetării o bază de date tehnice.

Dacă s-ar concepe o tipologie a studiilor româneşti contemporane cu caracter analitic după criteriile conjugate ale *obiectului* şi *finalităţii* analizei, s-ar constata că ea comportă, în mare, o stratificare în trei categorii, şi în plus că, dacă nu întotdeauna din punct de vedere numeric, în orice caz după greutatea pe care ele o au în ceea ce am numi o „conştiinţă muzicologică" a prezentului, aceste categorii îndreptăţesc dispunerea lor în piramidă. O primă categorie, formînd baza piramidei, o constituie cea a analizelor, raportate la produsul componistic individual, fie la *o* lucrare *anume* (specia analizelor de partituri izolate fiind, de fapt, cea mai numeroasă), fie la o latură a limbajului unui compozitor, fie în sfîrşit, la opera unui compozitor în ansamblul ei, aşa cum se practică în monografii sau în studiile dedicate unor creatori (Enescu, Jora, Constantinescu, Drăgoi, Debussy, Janàček, Messiaen, Weber etc.). Analizele care instrumentează cercetarea unui domeniu special de creaţie, a unui stil sau a unei epoci alcătuiesc o a doua categorie, în care, pe de o parte caracterul special al unora dintre teme (cvartetele de Beethoven, melodica palestriniană, de pildă) determină o accentuare a tehnicităţii şi a caracterului de erudiţie profesionale ale studiului, iar pe de altă parte, vasta sinteză artistică presupusă de altele dintre domeniile abordate (polifonia vocală a Renaşterii sau formele muzicale ale barocului la Bach) obligă la o viziune generalizatoare, la unele sinteze teoretice chiar. Dacă prin obiectul cercetării — creaţia — ca şi prin ţelul de a edifica asupra modalităţii compoziţionale, această a doua categorie de lucrări analitice se înrudeşte cu precedenta (există de altfel osmoze între cele două), în schimb, prin veleităţile teoretice sintetizatoare ale unora dintre contribuţii, mai precis, prin referirile la tipuri structurale văzute din unghi sistematic-istoric, numita categorie de studii face tranziţia spre cea de a treia şi ultima. Aci, analizele de „material" componistic nu mai slujesc explicitării unor mecanisme de creaţie, ci elucidării unor probleme sau concepte teoretice (ca de pildă conceptul modal sau cel ritmic în muzica sec. XX, eterofonia, conceptul de „cromatism diatonic", raportul temporal-spaţial în muzică etc.).

Tipologia propusă pînă aci ni s-ar părea neconcludentă fără discutarea factorului „modalitate", „metodă" a analizei, factor decisiv în judecarea eficienţei acesteia, a puterii ei de pătrundere în realităţile pe care le investighează. Sub acest aspect credem că trebuie examinate îndeosebi analizele „propriu-zise", cum le-am putea numi, adică cele al căror prim şi ultim obiectiv îl constituie determinarea mecanismelor şi — în cazurile optime — a identităţii compoziţiei muzicale, în componentele sau în ansamblul ei ; aceasta pentru că, pe de o parte, în studiile analitice cu obiectiv teoretic modalitatea investigării comportă fie o anumită libertate eseistică — într-o accepţie net *pozitivă a acestui ultim termen* —, fie o încadrare în rigori nu atît de *metodă*, cît de *sistem*, şi pentru că, pe de altă parte, modul scolastic sau creator de concepere a acestor „rigori de metodă" ca şi diversele poziţii intermediare dintre ele ni se par a dovedi, prin însăşi existenţa lor în analizele compoziţiei muzicale, că acest gen muzicologic traversează, tocmai din punctul de vedere al eficienţei la care ne-am referit, momentul unor stringente întrebări.

Tipul de analiză cultivat, dacă nu exclusiv în orice caz de către marea majoritate a celor angajaţi în această direcţie de cercetare, este tipul devenit „clasic" al analizei care reproduce filmul desfăşurării arhitectonice a compoziţiei. Atentă cu precădere la elementul tematic şi la procesele transformării lui pe parcursul operei, analiza de această factură studiază de obicei elementele de compoziţie (structură armonică-polifonică, modalităţi ritmice etc.) numai în măsura în care ele se grefează pe osatura construcţiei. Originile istorice ale acestei practici analitice le găsim în descriptivismul analitic instituit în secolul XIX de către Kretschmar, în comparaţie cu care analiza contemporană a realizat însă o disjungere (uneori, e drept, nu îndeajuns de clară) între un tip care descinde direct — dar ca tip „vulgarizat", am spune — din „strămoşul" menţionat, îmbinînd consideraţiile tehnice cu aşa-zise consideraţii „de conţinut" (este tipul devenit caracteristic programelor de sală), şi un tip specializat, „profesionist", al cărui profil l-am definit mai sus. El ambiţionează, am adăuga, să demonstreze pas cu pas *cum* a fost compusă opera, să înfăţişeze procesul compunerii în diacronia lui, identificînd — în bună parte justificat, desigur — actul elaborării componistice cu un act de construcţie. Promovată şi dezvoltată cu precădere de către compozitori, îndemnaţi de o curiozitate specifică formaţiei să se aplece asupra laturii structurale, constructive mai ales, a lucrărilor, şi care au şi contribuit de altfel la impunerea ei ca *tip normativ* de cercetare, analiza în cauză nu a întîrziat să-şi dezvăluie avantajele şi dezavantajele ştiinţifice. Dacă o mare parte a literaturii muzicologice de acest gen s-a cantonat în rutină, şi, sufocată fiind de un apriorism al metodei, nu a izbutit să fructifice, prin autentica adeziune a analistului la substanţa operei, datele „reţetei" de cercetare, dacă alteori, în zelul descompunerii pînă la elementul microstructural al operei, s-au atins spectaculoase şi inutile performanţe, au existat în schimb cazuri în care depăşirea schemei prestabilite de analiză, prin antrenarea în studiu a tuturor capacităţilor de intuiţie şi de cultură profesională (istorică, estetică etc.) dar mai ales a capacităţilor sintetizatoare ale cercetătorului, a determinat accesul real la fiinţa operei (surprinderea, într-o serie de analize, a procesualităţilor ciclice, variaţionale, eterofonice sau a confruntărilor diatonicului cu cromaticul, proprii creaţiei enesciene, constituie mărturia unui atare rezultat). Recunoaştem desigur între minimele şi maximele pe care le-am relevat şi o întreagă categorie de analize (uneori cu ţel didactic) care fac serviciul fie a unor corecte informări tehnice, fie a unor informări ce realizează, pe linia tradiţiei amintite, un compromis onest între structura şi semnificaţia muzicii.

În contrast cu modalitatea *evolutivă* de analiză — cum înclinăm a califica această uzanţă a re-

dării „pagină cu pagină" a partiturii — s-a profilat o alta care, respectînd specificul disociativ al operației analitice, riscă totuși într-o mai mică măsură decît precedenta o slăbire a controlului asupra întregului. Este modalitatea pe care am denumi-o *cumulativă* și care constă în studiul pe componente, pe dimensiuni structurale a muzicii. Inerentă în analizele cu caracter parțial (ca de pildă modalismul sau eterofonia la Enescu, armonia la Skriabin, arhitectonica la Janáček, fenomenele spațial-simetrice la Gesualdo di Venosa, aspectele de formă în sonata românească contemporană etc.), această modalitate este prezentă, cu optime rezultate, și în studierea unor opere sau domenii de creație (menționăm de pildă analizele de stil întreprinse sub raportul „parametrilor" melodie, armonie, polifonie, ritm, în formele mici bachiene, sau analizele la *Oedip,* dominate fie de preocuparea relevării concepției constructive și dramaturgice enesciene, fie de aceea a deslușirii componentelor de limbaj și stil) ; posibilitatea coordonării și sintetizării, a refacerii întregului pe baza componentelor analizate este doar disimulată aci de extensia și „complicația" descompunerilor analitice, întrucît la baza acestor descompuneri se află o viziune de ansamblu asupra obiectului, obiect care sugerează el însuși cercetătorului unghiul de abordare analitică, „metoda" investigării.

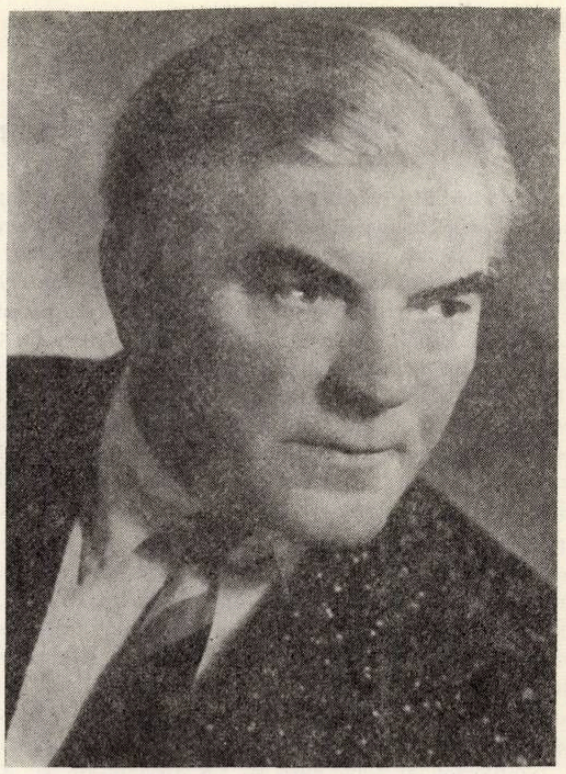
O problemă deschisă ni se pare a o constitui abordarea analitică dintr-un unghi contingent celui structuralist a operei muzicale, întreprindere care ar viza determinarea exhaustivă a acesteia, nu numai la nivelul tuturor parametrilor morfologiei însă. Multitudinea operațiunilor de determinare a sistemelor de relații între elementele fiecăreia dintre componentele morfologice, și apoi de determinare a relațiilor dintre aceste componente (operațiuni realizabile desigur, *în totalitatea lor,* numai prin apelul la calculator și la munca de echipă) ar conduce, într-adevăr, doar la rezultate unilaterale, atîta timp cît dezideratul ultim, de esență eminamente filozofică, a acestui tip de cercetare, și anume determinarea relațiilor ce se stabilesc la nivelul complexului structiv-semantic, propriu prin definiție muzicii, nu și-ar găsi soluționările corespunzătoare.

Din cele expuse se desprind o sumă de concluzii și de deziderate, privind rolul și specificul, în cadrul cercetării muzicologice, a muncii analitice. Demn de reținut ni se pare în primul rînd faptul că această muncă este chemată să se transforme — așa cum a și făcut-o în multe cazuri — într-o *muncă de concepție,* apță pe de o parte să răspundă unor necesități tot mai adînci de studiere a fenomenului muzical în esența sa ontologică (să răspundă, așadar, nu atît întrebării *cum,* cît întrebării *ce*), iar pe de altă parte să satisfacă exigențele noii problematici de creație, ivite în cîmpul de cercetare al muzicologiei. În atingerea acestor țeluri, cel puțin tot atît de importante ca și lărgirea orizontului teoretic al analizei, sau ca și inovarea aparatului ei tehnic sînt, credem, desfășurarea analizei sub auspiciile sintezei și a unei viziuni dialectice, și condiționarea modalității de analiză de obiectul acesteia. Uzanța analizei *evolutive* trebuie să cedeze locul unei proceduri care să urmărească pe de o parte intercondiționarea componentelor structurale și eventuala lor ierarhie funcțională în economia operei, și să integreze, pe de altă parte, fenomenul analizat în rețeaua complexă a acelora care, în timp și spațiu, îl prevestesc, i se asociază sau îl moștenesc (filiații, influențe, paralelisme și analogii, legături în perspectivă etc.). Contribuția analistului la dezvăluirea identității unei opere, a unui stil etc. nu se măsoară în funcție de meticulozitatea prezentării unor faze de constituire formală și nici de epuizarea pe parcursul analizei a categoriilor morfologice ale muzicii, ci în funcție de capacitatea discernerii fie a principiului unic, fie a grupului de principii care individualizează structural și ca semnificație fenomenul în cauză (este și motivul pentru care considerăm că etalarea tuturor fazelor și aspectelor travaliului analitic, pe baza cărora cercetătorul își elaborează concluziile nu este obligatorie, ele ținînd de o etapă „de laborator" a studiului). Pentru a concretiza cele susținute, vom observa că forța polarizantă a ritmului, calitatea sa de factor ordonator al celorlalte dimensiuni ale muzicii, demonstrate de Boulez în *Sacre du printemps* de Stravinski definesc „principiul vital" al acestei lucrări cu aceeași justețe cu care, de pildă, în analize ce ar ține seama de monismul de natură complexă al stilului enescian (stil rezultînd dintr-un ansamblu de factori convergenți), efortul cercetătorului s-ar orienta spre descoperirea zonelor de afinitate, a punctelor de contingență ce se stabilesc între diferitele modalități (eterofonie, modalism, principiu ciclic-variațional etc.) ale acestei muzici.

Datoare a se angaja în necunoscutul sensurilor operei și a-și înnoi neîncetat căile de explorare a acesteia, analiza muzicală trebuie să țină seama — astăzi, poate mai mult ca oricînd — de transformările uneori radicale ce au avut loc nu numai în gîndirea muzicală, ci și în gîndirea despre muzică, și să devină în consecință o expresie a intensificării și dinamizării efortului cognitiv dar și creator al teoreticianului.

Notă : Comunicare la sesiunea științifică jubiliară a Uniunii Compozitorilor, Institutului de Istoria Artei al Academiei de Științe Sociale și Politice, Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

VASILE POPOVICI



Cultura noastră muzicală, viaţa culturală a oraşului Iaşi, în care buciumul de glorii al trecutului îşi capătă ecouri demne în marile împliniri ale prezentului, sînt tulburate la scurt răstimp de dangăt grav care anunţă încheierea unei alte pagini de viaţă, de luptă, de creaţie. După dispariţia cu totul prematură a lui Achim Stoia, un alt artist, un alt dascăl luminat, un alt muzician patriot, îndrăgostit de popor şi de muzica acestuia, statornicit cu trup şi suflet pe meleaguri ieşene, maestrul Vasile Popovici a plecat dintre noi. Despărţirea lui de muzicieni şi de iubitori de muzică s-a întîmplat cu o discreţie care n-a făcut decît să ne surprindă dureros, căci firea-i blîndă, glasu-i molcom în care căpăta ritm şi rimă poezia oamenilor şi plaiurilor Moldovei, poezia şi cîntecul românesc, sfatul înţelept şi îndemnul generos deveniseră de decenii pentru noi toţi, pentru colegii şi pentru discipolii maestrului Vasile Popovici, aura sa umană, permanentizarea figurii sale în cultura şi arta României Socialiste.

L-am cunoscut îndeaproape pe maestrul Vasile Popovici, în anii eroici cînd învăţămîntul nostru muzical îşi căuta destinul nou, superior, de factor al valorificării talentului cu care ne este dăruit poporul. Dar îl ştiam mai de mult, din încîntătoarele sale coruri pe teme populare, din admirabilele *Velerim şi Veler Doamne* şi *Ziurel de ziuă*, care ne-au purtat paşii muzicali ai copilăriei şi cărora azi formaţiile corale în frunte cu corul „Madrigal" le perpetuează farmecul şi candoarea.

L-am cunoscut pe muzicianul Vasile Popovici militînd cu pasiune, cu exigenţă şi prestigiu pentru progresul creaţiei corale româneşti, alături de alţi maeştri de frunte ai genului, în Biroul Secţiei de cîntece de mase a Uniunii Compozitorilor, la Radiodifuziune, în nenumărate comisii şi jurii, în concursuri şi festivaluri. L-am citit şi l-am ascultat atunci cînd se destăinuia cu o simplitate care ascundea erudiţia, experienţa, discernămîntul, fie că se referea temerar şi fascinant la naşterea muzicii încă din leagănul omenirii, fie că explica misterul frumuseţilor corale cuprinse în paginile vechilor madrigale şi motete, ori în creaţia întemeietorilor de şcoală românească, de la Musicescu şi Chiriac, pînă la Mihail Jora, Sabin Drăgoi şi Paul Constantinescu.

Acest mister al frumuseţilor corale sălăşluieşte şi în partiturile lăsate de maestrul Vasile Popovici. M-am întrebat adesea cum de izbuteşte el să comunice tehnicii, de atîţia ştiută şi răsştiută, scriiturii corale, viaţă, culoare, expresivitate ? Răspunsul ni l-a dat compozitorul însuşi atunci cînd a vorbit despre meşteşugul maeştrilor pe care i-a studiat la Conservatorul din Iaşi şi la Schola Cantorum din Paris, atunci cînd a dirijat lucrările acestora în fruntea Societăţii muzicale „Cîntarea Moldovei" sau în fruntea unui cor care era solia muzicii româneşti în capitala Franţei. Răspunsul ni l-a dat însă cel mai elocvent însuşi creatorul Vasile Popovici, atunci cînd a cuprins într-un gînd şi o simţire elanul versului şi viersului popular, cu elanul sufletului său ; cînd din lirismul eminescian şi din eroismul simbolic al lui Roaită, din căldura dragostei întregii Românii pentru Partidul Comunist, al cărui membru a fost Vasile Popovici, din căldura dragostei pentru viaţa socialistă, el a creat cîntece prin care se rosteşte ţara. Arta sa configurează sonor caracterele cele mai fireşti ale universului celor mici, teme ale vieţii tineretului şi ostaşilor, nobila aspiraţie a omenirii pentru patrie, mituri dintotdeauna, efuziuni de romanţă şi vibraţii lirice de azi. Măiestrie în simplitate, melodism viu, pregnant, cu obîrşii în doină, în joc, în cîntecul străbun, învesmîntat într-o armonie caldă, limpede — acesta este meşteşugul coral al pieselor cum sînt *Toată lumea are dor, Sara pe deal, Sirena lui Roaită, Stă de veghe tot pămîntul, Vom izbîndi, Partidul, Patrie bogată, minunată, Se-nalţă noi construcţii.* Multe din aceste piese s-au consacrat în repertoriul peren al mişcării noastre corale.

Opera maestrului Vasile Popovici, lupta şi năzuinţele sale îşi atestă mai mult ca oricînd rostul însemnat în cultura românească, îşi atestă mai mult ca oricînd, virtutea durabilităţii.

Dr. VASILE TOMESCU

Alexandru Flechtenmacher la teatrul din Craiova

Alexandru Flechtenmacher şi-a desfăşurat activitatea la Iaşi, Bucureşti şi Craiova. Tot ce s-a scris însă pînă acum despre prezenţa sa în Craiova se referă la activitatea de dirijor al Teatrului craiovean, în prima parte a anului 1853 [1]) şi la propunerea făcută municipalităţii oraşului, în 1858, pentru înfiinţarea unei orchestre permanente. [2])

Dar legăturile sale cu oraşul Băniei nu s-au limitat doar la aceste două momente. Documente inedite, descoperite la Arhivele Statului din Craiova ne informează asupra perioadei 1858—1859, pe care biografii săi nu o elucidaseră încă.

Scarlat Gănescu, antreprenorul teatrului, construit de Teodor Teodorini, a încheiat la 3 iulie 1858, conform uzanţelor vremii, un contract cu Consiliul orăşenesc pentru reprezentaţiile din noua stagiune, obligîndu-se „a avea la teatru o orchestră complectă, adecă : compusă din trei viori prime, două viori secondo, o violă, un violoncel, un contrabas, o flaotă, doă clanarete, doă cornuri, doă trîmbiţe, un trănbon, un bănbardon şi tobă care să fie dirijată de D. Kapelmaistru Alecsandru Flechtenmahăru ca să conrăspunză la mulţumirea publicului." [3]) De bună seamă, Scarlat Gănescu discutase deja la Bucureşti cu Al. Flechtenmacher despre această angajare. [4]) Hotărîrea muzicianului de a da curs dorinţei noului director al teatrului şi a veni la Craiova s-a concretizat prin prospectul din 18 iunie 1858, trimis municipalităţii cu numai două săptămîni înaintea încheierii contractului amintit. „Avînd mai întîi un orchestru convenabil în oraş, atunci s-ar forma şi gustul artei şi lesne s-ar putea păsi la formarea unei societăţi filarmonice pentru susţinerea unui Conservator de muzică şi declamaţiune dramatică." [5])

Cum la data întocmirii prospectului, Flechtenmacher venise la Craiova [6]), Scarlat Gănescu, în vederea începerii activităţii, la 2 iulie 1858, a încheiat contract cu 9 muzicanţi suflători „din orchestra angajată pentru Teatrul Naţional." [7]) Contractul, în limba germană, era făcut pe termen de doi ani : „1 octombrie 1858 — 1 mai 1859 şi 1 octombrie 1859 — 1 mai 1860", fiecare muzicant fiind plătit cu 41 ducaţi pe lună.

Evenimentul Unirii Principatelor Române l-a găsit pe Flechtenmacher la Craiova, iar unele din lucrările sale din această perioadă vorbesc despre acest mare moment [8]), fiind prezente mult timp în programele festive. [9]

În timpul şederii sale la Craiova, muzicianul l-a cunoscut pe Eugen Carada, revoluţionarul care la 1848 a jurat pe Constituţie la Pescăria veche a oraşului. [10])

Flechtenmacher compune muzica la mai multe vodeviluri traduse şi adaptate de poetul, actorul şi omul de ştiinţă craiovean, [11]) sau a unor piese corale. [12]) Dintre acestea, *Cimpoiul dracului* s-a prezentat pe scena Teatrului în ziua de 7 ianuarie, 1859 sub conducerea muzicianului şi avîndu-l pe Carada în rolul titular. [13])

Prezentarea acestui vodevil în ajunul Unirii fără „vederea cenzurii" a adus multe necazuri celor doi prieteni, mai ales lui Carada, care, „pe lîngă mai multe espresii coprinsă, neertate a să esecuta... a îndrăznit a adăoga şi altele mai esagerate cum : ca ciocoi care-şi vînde patria şi-şi trădează mandatul, etc... cu care cei mai mulţi din domnii spectatori s-au cunoscutără ataşaţi." [14])

După aproape un an de muncă intensă, în luna aprilie 1859, deşi activitatea se desfăşura fără întrerupere, artiştii au început să fie tot mai îngrijoraţi, deoarece nu mai primeau salariul prevăzut. Scarlat Gănescu plecase la Bucureşti cu scopul de a abandona Teatrul craiovean şi a scăpa de obligaţiile asumate. [15])

În această situaţie, atît Teodorini, cît şi artiştii, mai ales muzicanţii orchestrei, se adresează în mai multe rînduri Administraţiei judeţului, iar Teodorini, după ce solicitase forurilor anularea contractului de subînchiriere, la 18 iulie 1859, semnează actul de primire a teatrului cu întregul său inventar.

Anularea contractului dintre Teodorini şi Gănescu a fost un motiv în plus pentru muzicanţii orchestrei în frunte cu Flechtenmacher, capelmaistrul lor, să procedeze la fel în vederea unor noi angajări.

Din această perioadă se păstrează mai multe scrisori inedite ale lui Flechtenmacher care vorbesc despre activitatea sa de la Craiova, despre greutăţile întîmpinate. Într-o ultimă scrisoare, datată 4 august 1859, Al. Flechtenmacher se adresa Administraţiei judeţului în următorii termeni : „Considerînd încă că posiţiunea mea, fără venituri din moşii şi altele ca D-lui nu-mi permite a aştepta mai mult fără a mă asigura pentru viitoriu ; Vă rog D-le Administratoriu să faceţi cunoscut formal D-lui Gănescu, că de la data aceştia considerez contractele ca desfăcute, fără ca D-lui să poată avea vreo pretensiune asupră-mi, deoarece n-au voit a răspunde la întrebările foarte drepte ce i-am făcut." [16]) Revenind în Bucureşti, în stagiunea 1859/1860 s-a angajat şef de orchestră la Teatrul din Capitala ţării sub conducerea lui C. A. Rosetti, [17]) iar din anul 1860 se va dedica activităţii didactice. [18])

Prezenţa muzicianului pentru a doua oară la Craiova şi dezideratele activităţii sale marchează o etapă importantă în viaţa culturală a oraşului. Ea s-a resimţit în perioada imediat următoare în activitatea succesorului său Karl Theodor Wagner, ca şi mai tîrziu cînd, în 1884, alţi muzicieni, reluînd ideea prospectului său, vor înfiinţa Societatea Filar-

monica și o școală de muzică instrumentală cu prețuri reduse.[19])

Activitatea lui Alexandru Flechtenmacher la Craiova din anii 1858—1859 — cu semnificații deosebite pentru viața muzicală a orașului — se adaugă la informatica biografiei sale, completînd-o ca un modest omagiu adus marelui muzician și patriot român cu ocazia celor trei sferturi de veac de la moartea sa.

Alexie Al. BUZERA

---

[1]) Viorel Cosma, *Muzicieni Români*, Lexicon, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, București, 1970, p. 202.

[2]) Lelia Nădejde, *Al. Flechtenmacher, primul director al Conservatorului de muzică și declamație din București. Studii și Cercetări de Istoria Artei.* Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, nr. 3—4 București, 1957, p. 274 ; Dan Smîntînescu, *Noi contribuții la biografia lui Alex. Flechtenmacher. Studii de Muzicologie*, vol. II. București, 1966.

[3]) Arh. St. Craiova, Prefectura Dolj, inv. 77/1857, *f 28*

[4]) Rodica Oană-Pop, Alex. Flechtenmacher, *Viața în imagini*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Buc. 1964, p. 29—30.

[5]) Lelia Nădejde, op. cit. p. 274 ; Dan Smîntînescu op. cit. p. 164.

[6]) Alături de semnătură, Al. Flechtenmacher adaugă : „Craiova, iunie 18, 1858" (Dan Smîntînescu, op. cit,. p. 165).

[7]) Arh. St. Craiova, Prefectura Dolj, inv. 100/1860, *f 2*.

[8]) *Marșul Unirii, Cadrilul unirii, Imnul pentru domnitor.* (Rodica Oană-Pop op. cit., p. 29 și 40). Vezi și George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, 1. Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu. Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, Buc. 1966, p. 207—220.

9) Arh. St. Craiova, Foi volante, nr. 447.

[10]) Prof. Const. M. Popa, *Octavian Goga și Craiova.* „Înainte" din 14 aprilie, 1972 p. 2.

[11]) *Cimpoiul dracului ; Fermecătorița ; Banii, Gloria și Amorul.* (Viorel Cosma op. cit., p. 202).

[12]) *Cîntec ostășesc.* (George Breazul, op. cit. p. 217).

[13]) Arh. St. Craiova, Prefectura Dolj, inv. 80/1859, *f. 2.*

[14]) Idem.

[15]) Idem, f. 10.

[16]) Idem, f—53.

[17]) I. Massoff, *Teatrul românesc, privire istorică*, vol. 1. Ed. pentru Literatură București, 1961, p. 480.

[18]) Rodica Oană-Pop și Dan Smîntînescu, în lucrările citate.

[19] Alexie Al. Buzera, *Contribuții la cunoașterea vieții muzicale a orașului Craiova.* Studiu dactilografiat, p. 182.

Însemnări despre Constantin Castrișanu

Într-un articol publicat în *Scînteia* din 16 aprilie 1968, compozitorul Constantin Bobescu își amintește de un spectacol ascultat cu 46 de ani în urmă, la Paris, la teatrul Mogador, cu opera *Înșiră-te mărgărite* de Constantin Castrișanu și după ce remarcă despre acesta că era „un compozitor mult apreciat de profesorul său Vincent d'Indy" se întreabă : „unde mai este această operă ?"

Castrișanu s-a născut la București, în anul 1889 și a murit la Cambo, (Franța) la 12 ianuarie 1923. Încă adolescent fiind, compunea piese corale pe care le executa cu un grup de prieteni de liceu, la Biserica Antim. Absolvent al liceului Șincai din București, se înscrie în același an cu Mihail Vulpescu la Conservatorul din București — 1909 — la clasa de cînt a lui Popovici Beyreuth și la clasa de principii de armonie a lui D. G. Kiriak. Talent vădit, deseori suplinea pe maestrul Kiriac la cursurile sale. Între anii 1907—1908, cîntă în corul Bisericii Brezoianu, ca tenor, sub conducerea dirijorului Ion Croitoru.

Era slab, deasupra înălțimii obișnuite, cu o frunte mare. Nasul acvilin, gura plină, mîini delicate și energice. Foarte cumpănit în apucături, mult delicat în discuții. Preocuparea lui era exclusiv muzica pentru care căuta texte și poeme de mari autori.

Mînat de dorul artei, în anul 1910 pleacă la Paris și se înscrie la Schola Cantorum.

Element ordonat, disciplinat și muncitor neobosit, în scurt timp, prin calitățile sale neobișnuite, se face iubit de bătrînul său maestru Vincent d'Indy și de distinșii profesori de acolo : de Lioncourt, de Serres, Jeblin, etc. Vibrațiile acestei prietenii au continuat și după moartea lui Castrișanu, cînd autorul *Simfoniei pe tema unui cîntec de la munte* va termina cu mîna lui ceea ce rămăsese în mod tragic nedesăvîrșit în *Cvintetul pentru coarde și pian* al lui Castrișanu.

În vacanța anului 1913, povestește prietenul său Mihail Vulpescu, Castrișanu revine în țară cu dorința de a încerca să reprezinte opera *Înșiră-te mărgărite*, pe un libret de Victor Eftimiu. Pînă la urmă opera nu a putut fi reprezentată.

În perioada primului război mondial, Castrișanu a compus o serie de arii pentru voce și pian și a realizat acompaniamentul la opt cîntece populare culese de Mihail Vulpescu și publicate în *„Doina de Roumanie"* în 1917, apărute la Paris în editura Jean Vieu. Semnificația patriotică a acestei apariții este evidentă. În aceeași perioadă compune cîntecul patriotic *Vers les Carpathes*, pe un text de Victor Eftimiu, tradus în limba franceză de Marc Varenne. Lucrarea a fost cîntată în primă audiție de Mihail Vulpescu, la 21 septembrie 1916, la *Concert Rouge* sub direcția lui Joseph Jemain, în *Jardin de Luxembourg*, recîntată apoi la alte sute de concerte. Compozitorul scrie în 1919, tatălui său : „a fost cîntată în toată Franța și la *Sorbona*, în 1917. Marșul era ascultat în picioare, aplaudat cu mîinile, cu bastoanele, cu pălăriile și cu picioarele ; — e frumos să fii aclamat în felul acesta !"

Despre concertele de la *Concert Rouge* și *Sorbona* de la 28 iulie 1917 (manifestare aflată sub patronajul

Președintelui Republicii, în vederea remiterii solemne a steagului lui Ștefan cel Mare ce a fost găsit la Mînăstirea bulgară Zografu — Muntele Athos — și trimis Franței de Generalul Sarrail pentru a fi înmînat României) scrie că s-au bucurat de un succes extraordinar ; la primul concert au fost bisate numai lucrările semnate de el iar la cel de al doilea a figurat singur ca compozitor.

Referitor la examenul de la Schola Cantorum scrie, dînd un extras din presă : „la Schola Cantorum înregistrăm un admirabil succes al tînărului compozitor român Constantin Castrișanu, — elev serios al maestrului Vincent d'Indy — cu o simfonie de o valoare incontestabilă."

În 1918 compune *Cvintetul pentru coarde și pian* apreciat de către Vincent D'Indy ca fiind o operă remarcabilă și *Le Roi des Rois* — vieux Nöel — pentru orchestră și orgă.

Începînd cu vara anului 1919 și pînă în 1922, Constantin Castrișanu este invitat să-și petreacă vacanțele la castelul contelui Savigny de Moncorps la Fertot în tovărășia prietenului său Mihail Vulpescu. Savigny aflase de situația precară a compozitorului și a dorit să-i ofere condiții de liniște necesară creației. Între altele, aici el compune poemul simfonic *Fertot* și opera *Tombelaine*.

Urmărind corespondența cu tatăl său, aflăm că așteaptă cu mare nerăbdare executarea lui *Făt-Frumos*, dramă în 4 acte pe care o scrie în acel moment pe un text francez — și că aceasta va fi ziua cea mare, bucuria, fericirea pentru el și pentru toți ai lui. „Aveți încredere, numele meu nu vă va face de rușine", așa își încheie compozitorul scrisoarea adresată tatălui său.

Dar munca istovitoare a compozitorului nu era susținută de condiții de viață potrivite ; slabele mijloace, salariul de la Capela Română, unde cînta ca tenor în cor, meditațiile nu puteau face față nevoilor zilnice. La rugămintea sa, profesorul Murnu obține cu greu din partea statului român o sumă de 6000 lei, care la acea epocă echivalau cu 1000 franci. Modestă sumă pentru viața unui om, pentru viața unui artist.

În aceste momente, Vulpescu, întors de la Opera din Monte Carlo, unde cîștigase primii lauri, se duce să-și vadă prietenul și pleacă împreună cu el la castelul Fertot să-și petreacă vacanța. Aici Castrișanu continuă să lucreze la opera *Tombelaine*. Din această perioadă datează o altă scrisoare a sa către profesorul Murnu prin care îi mulțumește de primirea banilor și a piesei legendă. Îi spune că pînă atunci a fost foarte ocupat cu scrierea operei *Tombelaine*, pe care a terminat-o zilele acelea. Anunță că prima audiție muzicală a acesteia o vor da în natură, la castelul contelui de Savigny ; a doua, la Paris, în salonul marchizei de St. Paul și ... visa să o vadă jucată la opera din Monte Carlo, amintind că rolul principal va fi cîntat de Mihail Vulpescu. Amintea că pentru moment dădea zor cu copiile instrumentelor și continuarea muzicii de scenă a *Legendei*. Între timp definitivează o legătură mai veche printr-o căsătorie care i-a adus doi copii. În anul următor, Vulpescu se întoarce la opera din Monte Carlo. În vacanța anului 1922, Castrișanu nu-și mai urmează prietenul la Fertot, avea acum o familie care îl ținea încătușat. În toamna aceluiași an, înapoiat de la Fertot, Vulpescu își găsește prietenul la Fontenay aux Roses ; starea sănătății sale se agravase. Se stabilește la Cambo, în Pirinei, pentru a-și îngriji sănătatea.

Ion Chirescu, pe atunci dirijorul corului de la Capela Română din Paris, aflînd de precara situație materială în care se găsea compozitorul, organizează un concert de muzică religioasă românească *à Cappella* la 16 decembrie 1922. Castrișanu, istovit de boală, a asistat totuși la acel concert, mulțumind și îmbrățișînd pe Ion Chirescu pentru strădania depusă și lăudînd în același timp pe membrii corului, pe colegii săi (toți coriștii erau de la Opera Mare din Paris, care în scurt timp au studiat și au reușit să execute minunat pretențioasele lui compoziții, producîndu-i deplina satisfacție).

Instalat la Cambo, Castrișanu scrie fratelui său Teodor, care la rîndul său îi trimite rînduri emoționante ; ele ne vorbesc despre un trecut îndepărtat, cu 20 de ani în urmă cînd, copii, mergeau amîndoi cu corul organizat de băieții de pe lîngă casă, de Moș Ajun și de Anul Nou, condus cu măiestrie de Constantin Castrișanu și cum, în pofida vicisitudinilor iernii, toți uitau totul și cîntau ca niște adevărați artiști, cum artiști adevărați au devenit mai tîrziu, toți din ceata lor : Ciprian și Duțulescu la Teatrul Național, Nicu Bulandra la Teatrul Comedia, Struțescu, mare critic literar.

Cu toate îngrijirile date, boala fiind prea înaintată a avut sfîrșitul fatal pe care-l prevăzuse doctorul Dieudonné, atunci cînd la 6 ianuarie a scris D-rei Obreja : „am văzut de multe ori pe domnul Castrișanu, situația este neschimbată, ceea ce este admirabil dat fiind gravitatea bolii. Nu este decît o ușoară ameliorare, căci nu văd cum un bolnav atît de stins ar putea să se refacă. Fac tot posibilul să-i ușurez ultimele momente ... Într-adevăr, la numai cîteva zile după primirea acestei scrisori, C. Castrișanu se stinge din viață, în vîrstă de numai 33 de ani și este înmormîntat în cimitirul din Cambo.

Tot M. Vulpescu este acela care, singur, se duce să-și conducă prietenul la locul de veci, prietenul atît de iubit, care își încheiase atît de tînăr cariera creatoare.

La moartea sa profesorul Iorga scrie un articol în ziarul Universul : „Cum ne pierdem oamenii" (ianuarie 1923) ... „Ce a fost Castrișanu pentru muzica modernă, nu numai pentru cea românească, aceasta se va vedea mai tîrziu, cînd, pe lîngă lucrările lui care au fost ascultate cu adîncă emoție și în vara trecută — se vor cunoaște acelea mai mari la care lucra în timpul din urmă, cheltuindu-și fără părere de rău — ultimele puteri — și se știa că moare : — pentru a nu lăsa neisprăvite lucrările cele mai însemnate ale puterii lui creatoare. Prietenii, ei înșiși muzicanți de talent, un Vulpescu, un Simonis de două ori distins cu Premiul Enescu, vorbesc cu admirație de legenda celtică (opera *Tombelaine* pe libretul de M. Vulpescu) din care tînărul român a făcut o impresionantă operă cu totul nouă ..."

După moartea lui Castrișanu, Mihail Vulpescu nu mai are decît un singur gînd : să-i facă în continuare cunoscută opera. Astfel, în cadrul unei gale a „Tineretului artistic român la Paris", organizează la teatrul *Mogador* reprezentarea actului al II-lea din

opera *Înșiră-te mărgărite*, cu ocazia sărbătoririi lui 24 ianuarie 1923.

Comoedia scrie cu această ocazie : „este opera unui tînăr larg inspirat. Compozitorul nu va avea bucuria să o asculte. Acum 2 săptămîni, la Cambo, s-a stins în cel de al 33-lea an, în urma unei lungi și grele boli. Doamna Rădulescu-Ghenovici de la opera din București, d-nii Stroescu de la Opera Comică și Vulpescu de la Opera din Monte Carlo au apărat această lucrare cu tot sufletul și tot talentul lor."

M. Vulpescu, rămas prin testamentul lui Castrișanu executor testamentar, s-a străduit mult să impună muzica lui Castrișanu. Era o sarcină greu de îndeplinit, muzica nefiind tipărită. Între anii 1923 — anul încetării din viață a tînărului compozitor și 1927, anul înapoierii lor în țară, Chirescu și Vulpescu au închinat la Paris multe concerte operelor lui Castrișanu.

În anul 1928 are loc la Ateneu un concert cu prime audiții ale lucrărilor sale, printre care : *Cvintetul cu pian, J'ai compris, Serenadă orientală, Vers les Carpathes, Fertot,* poem simfonic (reducere pentru pian) *Cîntece populare românești.* În *Viața Literară* din 23 iunie 1928, N. Grindea consemnează : „*Cvintetul* (coarde și pian) pe care am avut prilejul să-l ascultăm de curînd este de o inspirație personală liberă și plină de fond. Însuși poemul *Fertot,* care e o compoziție mult mai descriptivă și deci exterioară, prezintă o tematică bogată în idei și neaservită nici unui șef de școală modernă. C. Castrișanu nu a fost un cerebral ci un liric prin excelență. De aceea și muzica sa e atît de sinceră și comunicativă. Acum cînd productul de artă muzicală se află într-o atît de barbară efervescență, strivită aproape de formule tehnice, opera sănătoasă și de mare perspectivă a lui C. Castrișanu trebuie să însemne pentru noi mai mult decît o pildă."

În anul următor, tot la Ateneul Român, la 15 martie 1929, Vulpescu dă un al doilea concert de prime audiții, închinat operelor lui Castrișanu : *Le Passeur d'eau,* după un poem de Verhaeren, *Melodii* pe versuri de Goethe, fragment din opera *Tombelaine,* tabloul I, fragment din opera *Înșiră-te mărgărite,* act. II.

Ziarul *Dimineața* din 17 martie 1929, face următoarea dare de seamă : „în fața unui public prieten, baritonul M. Vulpescu a cîntat aseară la Ateneu în excelente dispoziții. Devotat prieten și admirator al regretatului nostru muzician C. Castrișanu, mort în 1923 în Franța, în plină tinerețe, baritonul Vulpescu i-a închinat și de data aceasta — impresionant gest de pietate — cea mai interesantă parte din programul său."

În anul 1931, compozitorii Rogalski și Simonis țin conferințe la Conservator și Radio despre compozitorul Castrișanu, iar Dimitrie Cuclin, în programele de la 8 februarie — 1 martie 1931 — conduse de dînsul, programează la recomandarea lui M. Vulpescu uvertura operei *Înșiră-te mărgărite.* Tot în acel program este trecută biografia compozitorului. Din ea reținem : „Castrișanu a trăit puțin și a scris mult."

Despre *Cvintetul pentru coarde și pian,* Vincent D'Indy îi scrie astfel lui Mihail Vulpescu : „Am găsit în mijlocul cantității de opere care-mi sînt trimise Cvintetul regretatului nostru prieten Castrișanu. L-am examinat din nou, constatînd valoarea operei și doresc să-mi asum sarcina de a termina ceea ce rămîne de făcut în final pentru ca să se poată grava și edita această operă remarcabilă... Crede-mă că voi face tot posibilul ca să favorizez scoaterea la lumină a acestui Cvintet, care este într-adevăr o frumoasă operă. (din scrisoarea lui V. D'Indy către M. Vulpescu, 6 februarie 1926).

Sperăm că într-un viitor nu prea îndepărtat, cercetători competenți vor pune în adevărata sa lumină, la locul pe care-l merită, în galeria marilor înaintași ai muzicii românești, pe Constantin Castrișanu.

CONSTANȚA OBREJA

Notă : Opera compozitorului poate fi cercetată în întregime la Academia Română, Cabinetul de muzică.

Momente din activitatea corului „Ion Vidu" din Lugoj

Avînd o activitate redusă la început, corul din Lugoj, care în primii ani după înființare (1840) s-a limitat la obligațiile serviciilor de cult, nu a satisfăcut aspirațiile iubitorilor de muzică ce doreau o viață artistică multilaterală, ce nu putea fi desfășurată decît de către o asociație muzicală cu profil corespunzător.

În anul 1869, Iosif Czegka, ceh de origine, rămas în Lugoj după desființarea muzicii militare a Ulanilor (unitate austriacă) al cărei dirijor era, propune înființarea unei Reuniuni de cîntări, idee îmbrățișată cu căldură de către Lugojeni, de mult în căutarea unui muzician priceput care să reînjghebeze corul și să pună în valoare talentele vocale și instrumentale existente în localitate.

Repetițiile au început la 10 noiembrie 1869, într-o sală a școlii primare confesionale, cu un număr de 60 de bărbați, „dar pe afară cu de trei ori 60 de privitori" cum remarcă Coriolan Brediceanu într-o lucrare monografică. Au fost procurate noi partituri, iar după studierea zilnică și încordată a repertoriului, concomitent cu învățarea notelor de către majoritatea membrilor, plugari, meseriași, muncitori, intelectuali, noua formație s-a produs cu deplin succes în anul 1870.

Coriolan Brediceanu concepînd un proiect de statut, este convocată prima adunare generală de constituire legală care are loc în 1873 și cînd este ales ca președinte al primului comitet de conducere avocatul Titus Hațeg, iar ca secretar Coriolan Brediceanu, adoptînd titulatura de „Reuniunea română de cîntări și muzică, Lugoj".

În scurt timp, Reuniunea este invitată să colaboreze la diferite manifestări artistice organizate de alte societăți muzicale din Lugoj, Timișoara. Astfel, în 1878 participă la serbările jubiliare ale Reuniunii

germane de cîntări din Lugoj, cu care prilej a fost organizată o întrecere de coruri, corul român obținînd drept premiu o baghetă de argint.

Cu ocazia deplasării Societății Filarmonice din Timișoara la Băile Herculane, Reuniunea a primit invitația de a colabora la concertul organizat în cunoscuta stațiune balneară.

O ultimă manifestare publică a corului Reuniunii, sub conducerea muzicală a lui Iosif Czegka, o găsim menționată în revista „Familia" din Oradea (nr. 5/1878 p. 294) în care se descrie întregul program al festivităților ce au avut loc în zilele de 29—30 septembrie 1888, cu prilejul adunării generale a Societății pentru fond de teatru român, ținută în acel an la Lugoj. Programul artistic s-a desfășurat în sala Teatrului, în care n-a încăput tot publicul dornic de a participa, căci „de-ar fi fost de două ori atît de mare, ș-atuncea s-ar fi umplut îndesuit" cum se exprimă cronicarul revistei amintite. Astfel se încheie primul capitol din existența Reuniunii Române de cîntări și muzică, începînd un altul, o dată cu sosirea în Lugoj a lui Ion Vidu

★

Potrivit unor informații verbale se susține că, în căutarea unui succesor care să corespundă cu competență acestui post cu dublă funcțiune, „didactică și muzicală", Coriolan Brediceanu l-ar fi descoperit pe tînărul profesor de muzică Ion Vidu de la Institutul teologic-pedagogic din Arad, pe care l-a îndemnat să participe la concursul pentru postul de învățător, vacant la școala primară confesională ortodoxă din Lugoj, unde își va putea valorifica mai bine talentul său muzical.

Activitatea sa de început s-a mărginit, timp de 2 ani în special la îndatoririle didactice. Restul timpului îl dedica muncii de creație muzicală, de prelucrare a cîntecului popular. Lui Vidu îi lipsea însă o îndrumare competentă în acest domeniu, fapt care-l determină să intre în corespondență cu Gavriil Musicescu. Acesta îi propune să urmeze cursurile unui Conservator, sau să ia lecții particulare cu un bun profesor de muzică. Ca urmare, Vidu a început să ia lecții cu profesorul Nichi Popovici de la Școala Normală din Caransebeș, în vacanțele școlare, completîndu-și cunoștințele muzicale la flaut, vioară, pian și cîntare vocală și cu deosebire în teoria armoniei. La Caransebeș i se încredințează și dirijarea corului Școlii Normale.

În anul 1890 are loc celebrul turneu al Corului Mitropolitan din Iași al lui Gavriil Musicescu. Hotărîrea corului ieșean de a trece și prin Lugoj a produs o bucurie nespusă și în inima tînărului Ion Vidu, care întrezărea rezolvarea dorinței sale de a studia cu Musicescu.

Concertul corului ieșean a avut loc în grădina „Concordia", în două seri consecutive (27 și 28 iulie st. v. 1890), în prezența unui imens public din localitate și din satele învecinate, impresionînd îndeosebi prelucrările de muzică populară ale lui Musicescu.

Contactul personal al lui Vidu cu Musicescu, discuțiile referitoare la creația corală românească au dus la hotărîrea din partea lui Vidu, de a pleca la Iași, pentru desăvîrșirea studiilor muzicale.

Întors de la Iași, distins cu premiul III la Armonie, Ion Vidu este înarmat de acum cu temeinice cunoștințe profesionale precum și cu un repertoriu muzical îmbogățit. După cîteva luni, el formează corul mixt sau așa-zisul „cor mare" al Reuniunii de cîntări, cunoscutul „Cor Vidu", denumire, care se va oficializa sub urmașul său, Filaret Barbu, pe baza modificării statutelor din anul 1932.

Legăturile lui Vidu cu muzicienii din București au fost prilejuite de vizita în anul 1902, cînd compozitorul l-a cunoscut pe D. G. Kiriac. În anii următori, a avut loc un schimb de scrisori între cei doi muzicieni care s-a soldat cu venirea corului „Carmen" din București la Lugoj, unde, în ziua de 6/20 august 1905 a dat un strălucit concert în sala „Concordiei". Acest prilej a stabilit între Kiriac și Vidu o trainică legătură sufletească și artistică.

Publicînd în ziarul local *Drapelul* o cronică referitoare la concertul societății corale „Carmen", Ion Vidu termină astfel : „Din un program de concert înveți a cunoaște calea pe care să mergi spre punctul măreției și glorificărilor sale. Așa mărită națiе română, pleacă urechea ta și ascultă ecoul ce lovește cu putere dintr-un pisc într-altul al Carpaților. „Carmen" face „artă cu tendință". Ceva mai tîrziu, într-o altă cronică, Vidu scrie următoarele : „Aruncînd o privire fugitivă asupra programului acestui concert, vezi reoglindit în el un tablou al prezentului și o *solie dulce a viitorului nostru românesc.* Publicul poate laic nu-și dă seama de asta, dar noi, care chemați sîntem a bate la inima acestui public și a încerca la inteligența și priceperea lui, trebuie să ne dăm seama *de ce* și *cum* se face".

O importantă manifestare artistică, organizată de corul Vidu, a fost reprezentarea la Teatrul din Lugoj de către membrii Reuniunii române de cîntări și muzică din Caransebeș, a operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, în ziua de 27 februarie 1844.

Paralel cu acțiunea de reorganizare a corului și de înnoire a repertoriului original, Ion Vidu intensifică culegerea de folclor (muzical și literar) de pe cuprinsul Banatului, din care va plămădi viitoarele sale compoziții.

La serbările prilejuite de adunarea generală a „Astrei", care s-a ținut la 8 august 1909 în comuna Sacul, Ion Vidu a ținut o conferință intitulată „Dezvoltarea muzicii la români", iar corul a executat cîteva piese corale.

Cu prilejul împlinirii vîrstei de 50 de ani (la 2 decembrie 1913) Ion Vidu a fost distins cu medalia „Bene Merenti" cl. I, ce i-a fost adusă personal de președintele societății muzicale „Armonia" din Craiova, profesorul Mircea Constantinescu. Cu același prilej, I. St. Paulian din T. Severin și Ștefan Stoichescu din București au adus o dată cu omagiile lor, un cadou, reprezentînd un ceas de argint în formă de liră, iar membrii corului său, în frunte cu președintele Valeriu Branițe și alte personalități de seamă din oraș, au prezentat sărbătoritului omagiile lor. „Seara, după o serenadă dată la locuința maestrului Vidu, a urmat o masă comună, la care au participat membrii Reuniunii și alți admiratori ai sărbătoritului" (Drapelul — Lugoj nr. 56—57/1913).

În ziua de 1 decembrie 1918, cînd a fost convocată Marea Adunare Națională de la Alba Iulia, Ion Vidu

conduce delegația Reuniunii române de cîntări și muzică din Lugoj, compusă din coriștii Virgil Luca, Virgil Bloc, și Nicolae Popescu. În drum spre Alba Iulia, Ion Vidu concepe un *Marș al libertății*, pe un text alcătuit ad-hoc de către tovarășul său de drum, profesorul dr. Victor Bîrlea, delegatul școlii normale de fete din Lugoj. Acest cîntec, conceput pentru cor bărbătesc, a fost definitivat după întoarcerea lor de la marele act istoric de la Alba Iulia, sub titlul de *Marșul Libertății*, care începe cu „S-a deșteptat din somn românul..." și care a vrut să fie un ecou al *Răsunetului* lui Andrei Mureșanu cu al său *Deșteaptă-te române*, din 1848. Cîntecul compus de Ion Vidu avea să fie executat de majoritatea formațiilor corale și de către fanfarele țărănești din Banat, la diferite manifestări cu caracter cultural.

Cu prilejul adunării generale a asociației culturale „Astra Bănățeană", ținută la Lugoj în 9 octombrie 1927, Corul Vidu a colaborat la concertul organizat la Teatrul din Lugoj, alături de corurile „Lira" și „Progresul" din Lugoj precum și corul „Doina" din Timișoara, condus de Sabin Drăgoi. Corul Vidu a cucerit aplauze furtunoase pentru executarea precisă și frumos nuanțată a programului său, alături de corul bărbătesc „Doina" din Timișoara care a executat cu măiestrie superbă programul său, din care, două piese erau creații ale lui Sabin Drăgoi.

O manifestare artistică de importanță istorică în viața culturală a Banatului a constituit-o inaugurarea Teatrului de Stat din Timișoara, în ziua de 13 mai 1928.

La o masă comună, oferită de primăria municipiului Timișoara, Sabin Drăgoi, directorul Conservatorului muzical din Timișoara și Emil Grădinaru, consilier cultural al municipiului, și-au exprimat admirația pentru frumoasa execuție a pieselor corale.

★

La 24 iunie 1934, Lugojul a sărbătorit două evenimente culturale : dezvelirea bustului lui Ion Vidu, opera sculptorului Radu Moga și inaugurarea internatului Liceului Coriolan Brediceanu, opera arhitectului lugojean Constantin Purcariu.

Realizarea bustului lui Vidu se datorește inițiativei Asociației profesorilor secundari din Lugoj, în frunte cu profesorul Virgil Simonescu. Cu acest prilej a avut loc o defilare a corurilor și fanfarelor, prin fața bustului lui Ion Vidu. Frumosul cortegiu de coriști îmbrăcați în variate și pitorești costume naționale, avea în frunte pe conducătorii Asociației corurilor și fanfarelor române din Banat, profesorii Iosif Velceanu, Filaret Barbu, secretarul general al Asociației, urmați de corurile „Vidu", „Lira" și al învățătorilor din Lugoj, apoi corurile din Bocșa, Babșa, Racoviță, Gruni, Herendești, Criciova, Jena, Costei, Tîrgoviște, Oloșag, Satumic, și Boldur.

În noembrie 1935, Corul din Lugoj se deplasează la Timișoara, fiind întîmpinat în gară cu cîntece și urale de către membrii corurilor „Doina Banatului" și „Lira CFR" conduse de Alex. Bocșan, corul „Crai Nou" condus de profesorul Surlașiu și „Speranța" condus de Crișan.

Seara a avut loc concertul în Teatrul de Stat, care era arhiplin, ca în rare ocazii, cu galeriile pline de membrii corurilor sătești, pentru care corul „Vidu" reprezenta o garanție de înaltă ținută artistică.

În anul 1936, corul „Vidu" a efectuat sub conducerea lui Filaret Barbu un turneu în Cehoslovacia (în orașele Praga, Kosice, Uzhorod). Turneul a avut loc în zilele de 8 martie 1936 la Praga, 10 martie în orașul Kosice și 11 martie în orașul Uzhorod, cu un frumos succes, ce se oglindește în presa vremii.

După 1940 corul s-a aflat sub conducerea artistică a prof. Dimitrie Stan iar în ultimul timp, a tînărului Remus Tașcău.

În epoca actuală, corului „Ion Vidu" i s-au creat noi condiții de dezvoltare artistică ce au dus la afirmarea strălucită a acestei formații, ea ocupînd în cadrul mișcării corale din țara noastră un loc de frunte.

IOSIF POPESCU

VIAȚA MUZICALĂ

Kurt Wöss la Filarmonică

Dirijorul Kurt Wöss, de la Linz, a încheiat stagiunea Filarmonicii „George Enescu", cu două concerte de muzică austriacă. A fost mai întîi un program i-am spune academic : Haydn — Bruckner.

Niciodată nu am socotit că un dirijor trebuie să fie necesarmente francez sau german, de pildă, pentru a prezenta cum se cuvine muzica patriei sale. Am admirat, de exemplu, chipul magistral, însuflețit la maximum, extraordinar de colorat și foarte românesc, în care marele dirijor Paul Paray a prezentat în 1968, conducînd Orchestra din Paris la Théâtre des Champs-Elysées — *Rapsodia I-a* de George Enescu. Sala întreagă l-a ovaționat, în picioare, la nesfîrșit. A fost un adevărat triumf. Cine ar fi bănuit că numai un român putea simți și pătrunde la o asemenea tensiune muzica rapsodiei enesciene, a avut o categorică desmințire. Austriacul Karajan dirijează cu egală măiestrie orice muzică. Și nu am putea afirma că Kurt Wöss excelează în muzica austriacă, deși deocamdată ne-a oferit-o numai pe aceasta. Condițiile de prezentare au fost dintre cele mai bune. Simfonia „Oxford" a avut tempii cei mai potriviți, o ritmică metronomică și

totuşi o anumită suplețe în ceea ce privește reprizele, pregătite printr-un *calando* de bun gust. Este adevărat, cu deosebire în *Menuet*, Kurt Wöss a accentuat anumite cezuri, anumite respirații, puțin mai susținute decît cele cu care sîntem deprinşi noi, dar lucrul nu a displăcut. *Presto* final a fost susținut cu un nerv şi o vigoare de-a-dreptul juvenile, simfonia încheindu-se cu strălucire. Dar nu am putea spune că interpretarea a avut ceva cu totul specific... austriac. A urmat apoi, interminabila a VIII-a, „Tragica" de Bruckner (o oră şi 20 de minute !) Ea cere multă abnegație din partea orchestrei, a publicului, a dirijorului... şi toți au dovedit-o. Lucrarea cuprinde unele pagini sumbre, frămîntate. Ca o notă dominantă, Kurt Wöss a dat o interpretare romantică lucrării, reliefînd elementele tematice de o mare melodicitate dar care prin repetarea lor, uneori obstinată, ca de exemplu în scherzo, sfîrşesc prin a da ascultătorului un sentiment de saţietate. Sînt unii brucknerieni convinşi care ascultă cu evlavie, cu ochii închişi, aceste reluări interminabile şi desvoltări oţioase... Mărturisim că nu facem parte dintre aceştia. Am ascultat însă Simfonia cu resemnare şi cu satisfacţia la gîndul că astăzi nu mai este epoca, din fericire, a eşafodării unor asemenea imense construcţii sonore cu repetiţii plicticoase şi că lucrări de valoare crucială ca acelea ale lui Webern, care au zguduit din temelii componistica tradiţională, durează doar cîteva minute. Între stilul simfonic umflat, prolix, şi cel concis, sintetic, avem dreptul să-l preferăm pe cel din urmă. Dar, mă rog, libertatea alegerii e deplină. Kurt Wöss a imprimat simfoniei bruckneriene un caracter deseori solemn, uneori eroic, dramatic şi monumental.

Celălalt concert a cuprins din nou simfonia „Oxford" precum şi un întreg program de muzică simfonică uşoară, exclusiv vieneză. După gigantismul brucknerian, valsurile şi polcile straussiene au fost ca o compensaţie, o adevărată desfătare pentru toţi iubitorii acestui gen melodios, lejer şi picant.

Uvertura la „Liliacul", construită liber pe unele motive principale ale operetei a generat din capul locului atmosfera de voioşie în care avea să se desfăşoare întreg programul părţii a doua a concertului. Desigur inspiraţia melodică a lui Joseph Strauss nu s-a ridicat totdeauna la nivelul celei a lui Johan Strauss — ca de pildă în „Sunetul sferelor" (Sphärenklange). Dar ce ritm admirabil, valsant, s-a priceput să-i imprime dirijorul Wöss ; ce rubato-uri savuroase care să facă aşteptate, ca o deslegare, revenirile acelui *tempo giusto* specific.

Juvenilitatea dirijorului învingea cu uşurinţă uimitoare anii care i-au argintat complet părul şi un bun exemplu de tinereţe dirijorală ne-a oferit în celebra polcă „Tritsch-Tratsch", apoi în „Polca pizzicato" redate de Filarmonica noastră cu nerv şi cu o reală virtuozitate. Iar cînd a venit *Dunărea albastră* atunci dirijorul, în elanul său irezistibil, a luat vioara din mîna unuia dintre interpreţii din orchestră pentru a cînta şi conduce totodată, în cel mai bun stil vienez de odinioară, nemuritoarele valuri sonore care s-au revărsat melodios în sala Ateneului...

A fost o încheiere, a stagiunii, de mare strălucire şi de entuziasm general,

„Spune inimioară, spune" de Elly Roman

Notorietatea lui Elly Roman, la noi şi peste hotare, i-au făcut-o îndeosebi bucăţile sale de muzică uşoară. Dar compozitorul a abordat, de mai bine de un sfert de veac, şi muzica de teatru, creînd operete, comedii şi legende muzicale. Pentru că stagiunea care s-a încheiat a fost deschisă cu ultima sa creaţie de acest gen „Spune inimioară, spune", vom arăta din capul locului că spectacolul s-a bucurat de succes, Teatrul de operetă reprezentînd lucrarea de treizeci şi cinci de ori.

Compozitorul şi-a îndreptat, de data aceasta, atenţia asupra unuia din înaintaşii poeziei româneşti, din veacul al XVIII-lea, Enăchiţă Văcărescu, a cărui viaţă de cărturar şi de om politic dar care „era — cum spune G. Călinescu — şi un om libovnic şi a avut trei soţii" se preta foarte bine la un subiect de operetă. Libretul realizat de Viorica Arghirescu şi Radu Costăchescu, ale căror calităţi literare sînt cunoscute, a fost distins cu o menţiune cu prilejul concursului organizat de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. Şi fapt este că autorii s-au priceput nu numai să plaseze acţiunea în epoca respectivă dar să şi contureze personajele, să dea relief patriotismului luminat al lui Enăchiţă Văcărescu, păstrător al limbii strămoşeşti şi al culturii autohtone, fără a neglija nici momentele de umor atît de necesare într-o operetă şi care au fost realizate cu picanterie şi distincţie. Accentul principal cade pe lupta lui Enăchiţă Văcărescu împotriva tendinţelor grecizante ale domnitorilor importaţi din Fanar, printre care şi Alexandru Moruzzi, care pînă la urmă este şi îndepărtat de la tron. Bine-nţeles, în spirit operetistic, acţiunea este întreţesută şi cu avatarurile sentimentale ale lui Enăchiţă Văcărescu în care se înscriu Doamna Zoe, Maria, Ecaterina.

Cu o intuiţie justă a situaţiilor şi cu talentul său de melodist, Elly Roman a reuşit să facă o muzică întru totul adecvată, complexă, în care aflăm cîntece pe temeiul versurilor poetului intrate în antologiile noastre ca : Amărîtă turturea / Cînd rămîne singurea/Căci soţia şi-a răpus/Jalea ei nu e de spus/ sau/„Spune inimioară, spune"/Ce durere te răpune ?/ Arată ce te munceşte, /Ce boală te chinuieşte ?/Fă-o cunoscută mie,/Ca să-i caut dohtorie.// Intonaţiile sînt apropiate pe cît s-a putut de caracterul melismatic, oriental, al muzicii din epoca respectivă. Alteori ele sînt folclorice, după cum pot fi aflate şi cele ale muzicii uşoare, pe alocuri, contemporane. Calitatea orchestraţiei lui Cornel Popescu a adăugat un element pozitiv în plus muzicii îndeosebi sub raportul coloritului. Conducerea Teatrului de Operetă a încredinţat direcţia de scenă lui George Zaharescu. Disponibilităţile acestui artist cultivat pe care am avut prilejul să-l apreciem mai de mult, la Iaşi, au imprimat spectacolului elementele de loc, de epocă şi de atmosferă care să-i confere cît mai multă autenticitate. Contribuţia scenografului Gheorghe Doroşenco s-a afirmat în înlăturarea acelui balast al decorurilor care deseori împovărează un spectacol, mobili-

zînd astfel artificios atenția către elemente scenice de ordin exterior acțiunii.

Maestra de balet Adriana Dumitrescu a izbutit să rezolve momente coregrafice de mare diversitate, de la dansurile orientale și de paparude pînă la unele dansuri românești, și clasice, de salon. Conducerea muzicală energică, vie, suplă a dirijorului Mircea Ionescu a imprimat un ritm fluent spectacolului.

Ca de regulă fiecare rol s-a bucurat de două și chiar trei distribuții, împlinite cu eficiență de artiștii putem spune consacrați ai teatrului. Fiecare interpret ar avea dreptul la o cronică specială. Din motive de spațiu ne vom limita doar la citarea acestora, citare pe care o facem, fără discriminare, cu plăcere : Enăchiță Văcărescu (Cornel Rusu, Eugen Savopol), Doamna Zoe (Adriana Codreanu, Valeria Rădulescu, Lucia Roic), Maria (Lilli Dușescu, Cleopatra Melidoneanu, Ștefi Pîrvulescu), Pitulicea (Mireille Constantinescu, Valli Niculescu), Bălașa (Mia Chirilescu, Lia Turovski), Ecaterina (Constanța Cîmpeanu, Daniela Voicu), Moruzzi (Gabriel Gheorghiu, Iancu Groza), Louis (Toni Buiacici, Ion Dinu), Marinaș (Virgil Bojescu, George Hazgan), Ianulis (Silviu Gurău, Ștefan Teodoriu), Dudescu (Nicolae Popescu, Tiberiu Simionescu), Pană (Emil Tibrin, Anton Vișan), Manolache (Ion Cumpănașu, Teodor Silvestru), Alekakis (Constantin Mihăescu), Moș Ion (Aurel Grămescu, Paul Obogeanu). Solista dansului oriental : Andreea Constantinescu.

Este neîndoios că reluarea, în stagiunea viitoare, a operetei „Spune inimioară, spune" va fi înfăptuită cu tot ceea ce va reprezenta o revizuire complimentară, generală, în măsură să situeze spectacolul pe o treaptă și mai înaltă.

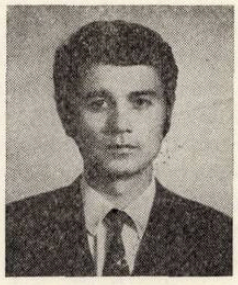
J.-V. PANDELESCU

Clubul „Prietenilor muzicii"

La Clubul Uzinelor Republica, în ambianța atît de caldă a adevăratei afecțiuni pentru muzică, s-a desfășurat în încheierea celui de al doilea an de activitate a Clubului Prietenilor Muzicii Românești un dialog neobișnuit. Nu numai pentru că cei care s-au prezentat la Concursul cu public „Recunoașteți melodia, recunoașteți tema" erau dintre cei mai tineri care au urmărit întîlnirile cu muzicologii și compozitorii, organizate de Uniunea compozitorilor. Argumentul ineditului consta în faptul că această confruntare de opinii, verificare de cunoștințe, însemna totodată un rezultat concret al muncii depuse timp de doi ani. Juriul compus din cîteva personalități ale vieții muzicale românești (Dr. Vasile Tomescu, Laurențiu Profeta, Felicia Donceanu, George Grigoriu, Mișu Iancu, Ion Chioreanu, Zaharia Popescu), nu a avut dificultatea de a aduna răspunsuri mai mult sau mai puțin exacte ci de *a alege* între răspunsuri de deosebită valoare, pentru a desemna cei trei tineri care au reușit să învingă. A recunoaște fragmentele tematice, suficient de dificile pentru oricare meloman, a alcătui fișe de creație în legătură cu compozitori români contemporani — George Enescu, Ioan Chirescu, Radu Șerban —, iată probe edificatoare pentru modul în care au fost asimilate cunoștințele primite. Mai bine zis, pentru felul în care asemenea cunoștințe, la care se alătură audițiile muzicale periodice din cadrul Clubului, au devenit un bun spiritual al tineretului muncitor. Cei trei „învingători" nu reprezintă în acest sens o excepție, ci confirmă interesul de care se bucură muzica românească, justifică valoarea inițiativei Președintelui Uniunii compozitorilor, pentru organizarea unei asemenea forme de legătură cu marele public. Îi amintim în încheierea acestei consemnări pe filatoarea *Cristina Scurei* (de la F.R.B.) — premiul I —, muncitorii *Ion Dragne* — premiul II și *Anton Codrescu* — premiul III — (de la Uzinele „23 August"), pentru a sublinia încă o dată cît de prețioasă apare oricărui muzician victoria într-un asemenea concurs, ce reeditează tradiția „maeștrilor cîntăreți". Pentru asemenea îndrăgostiți de muzică, și pentru mulți alții la fel ca ei, orice efort din partea compozitorilor noștri nu este mai presus de noblețea idealului unei arte închinate omului de azi.

Cristina Scurei

Ion Dragne



Anton Codrescu

GR. CONSTANTINESCU

Michel Beroff

Apărînd pentru prima oară la București într-un recital și apoi ca solist în concertul Filarmonicii, tînărul pianist francez Michel Beroff — în vîrstă de abia 23 de ani — a confirmat în chip strălucit marele renume de care a ajuns să se bucure într-un timp extrem de scurt într-o seamă de țări europene (Franța, Anglia, Elveția, R.F. Germania, Italia, Austria, Bulgaria) și în America de Sud. Nu încape îndoială că Michel Beroff posedă un talent ieșit din comun, o ușurință uimitoare în rezolvarea celor mai dificile pasaje de tehnică pianistică și mai ales o afinitate specială pentru muzica veacului XX, de la Debussy pînă la Boulez, trecînd prin Bartók, Prokofiev, Stravinski, Britten, Messiaen, Henze, Kabalevski, etc.

În simfonicul Filarmonicii, afinitatea aceasta s-a concretizat în interpretarea plină de vervă percutantă, de dinamism, de motricitate și de spirit coroziv a *Concertului nr. 5 pentru pian și orchestră, op. 55* de Prokofiev, prezentat cu această ocazie în primă audiție bucureșteană. Scris în 1932 și executat pentru întîia oară de autorul însuși cu acompaniamentul Filarmonicii din Berlin sub bagheta ilustrului dirijor Wilhelm Furtwängler. Concertul acesta vădește intenția lui Prokofiev de a îmbogăți forma tradițională a lucrărilor concertante (cuprinde 5 părți), de a pune în acțiune noi procedee de tehnică pianistică și de a căuta complexitatea în simplitate. În ciuda acestor căutări, Prokofiev rămîne aci el însuși, stilul său inimitabil — îmbinare organică de lirism lucid, de umor, de vigoare ritmică — fiind prezent fără echivoc în toate cele 5 părți concise ale ultimului său Concert de pian. Atras în mod special de muzica lui Prokofiev — cu al cărui *Concert nr. 3* a debutat în public în anul 1966, la vîrsta de 16 ani, înregistrînd apoi pentru disc și *Viziunile fugitive*, — Michel Beroff ne-a oferit aci o imagine concludentă a unui stil prokofievian autentic.

La recital, atracția sa pentru muzica veacului nostru a apărut evidentă în cele două prime audiții din Messiaen *(L'alouette Lulu* din „Catalogul păsărilor" și *Regard nr. 10)*, în care Beroff a dominat de sus toate enormele dificultăți tehnice, realizînd o execuție vibrantă, cînd tandră, delicată, cînd frenetică. Remarcabilă a fost și interpretarea de către pianistul francez a celor *12 Preludii* din *Caietul I* de Debussy, flori ale unui ierbar simbolist, pe care a știut să le picteze în culori pastelate *(La fille aux cheveux de lin)*, dar să le și evoce în dezlănțuiri furtunoase *(Ce qu'a vu le vent d'ouest)*. Este drept că unele din aceste pagini reclamă o sonoritate mai ireală, un tușeu mai lejer, mai multă fantezie, poezie, capacitate de abandon. Realizarea lui Beroff se impune în primul rînd pe plan pianistic pur chiar dacă transmutația sunetelor pianului în murmure, în parfumuri, în profunzimi marine, nu are loc.

Dispunînd de o tehnică transcendentă, Michel Beroff este adeseori înclinat spre o adevărată „beție a vitezei", transformînd *Allegro*-ul în *Presto*, iar *Presto*-ul în *Prestissimo*. Realizarea este adeseori impresionantă, dar riscă să denatureze intențiile compozitorului, după cum au vădit-o — la recital — execuțiile din Bach *(Partita nr. 2 în do minor)* și din Schubert *(Allegro-ul final din Sonata în La major, op. 120)*. Pe de altă parte, *Andantele* schubertian a avut o mare delicatețe, dar a suferit de pe urma unei evidente monocromii expresive.

Indiscutabil, acestea sînt „păcate ale tinereții", dacă avem în vedere vîrsta fragedă a pianistului. Talentul său remarcabil rămîne oricum o realitate, curgerea anilor și cîștigarea experienței oferindu-i posibilitatea unei evoluții spre etape superioare de împlinire artistică pe parcursul anilor viitori. Deocamdată, Michel Beroff rămîne un interpret de excepție al muzicii contemporane, pentru care posedă toate însușirile necesare.

Tribuna tinerilor solişti

După ce ciclul de 3 concerte simfonice desfășurate la Radio sub emblema „Tribuna tinerilor soliști" s-a inaugurat cu trei reprezentanți ai Liceului de muzică nr. 2 „George Enescu" din București, următoarele două manifestări au adus la „Tribună" elevi (și un fost elev) ai celuilalt Liceu de muzică bucureștean, nr. 1. Ținuta artistică a tuturor celor cinci tineri care s-au produs în acest cadru a fost exemplară, dovadă a seriozității cu care activează catedrele diferitelor instrumente de la această școală. În asemenea condiții, consemnările noastre nu au a se desfășura cu obișnuita indulgență manifestată față de cei ce debutează în contactul cu publicul, ci se pot referi la personalități artistice cu trăsături clar conturate, în ciuda tinereții lor.

Trecînd în revistă pe cei cinci soliști în ordinea apariției lor pe podium, ne vom opri pentru început la pianistul Iosif Ion Prunner, a cărui interpretare în *Concertul de pian* de Grieg a avut robustețea nordică și tandrețea flexibilă necesare. Tînărul Prunner, aflat la a treia generație de muzicieni profesioniști, dispune de o tehnică îngrijită și de o remarcabilă acurateță în execuții. Dacă totuși nu a reușit să ne captiveze, aceasta se datorează probabil insuficientei dăruiri a cîntului, modului său întrucîtva „obiectiv" de a se apropia de paginile acestui concert, care conține nu numai evocări pitorești, ci și muzică pură, generatoare de emoții.

Violonistul Ștefan Rodescu fost elev al Liceului de muzică nr. 1 (în prezent student în anul I al Conservatorului „Ciprian Porumbescu") a „atacat" dificilul *Concert de vioară* de Haciaturian cu aplombul unui solist experimentat. Dezvăluindu-i aspectul strălucitor și spectacular, dar nelăsîndu-se antrenat pe panta unei virtuozități acrobatice ca scop în sine, Ștefan Rodescu a știut să pună totodată în valoare invenția muzicală a Concertului, ceea ce relevă un temperament artistic echilibrat, îmbinare de siguranță tehnică și de gîndire artistică.

Ultima seară a celor trei „Tribune" a început cu varianta pentru vioară și orchestră a *Melodiilor lăutărești* de Sarasate, în execuția solistică a lui Dan Ungureanu, un muzician serios, sobru, care a știut să împrumute acestei lucrări — adeseori compromisă prin execuții de un gust îndoielnic — o noblețe întîlnită doar cîndva în interpretările neuitate ale lui George Enescu.

A urmat violoncelistul Vasile Zaharia, în *Concertul în Do major* de Eugen d'Albert, o lucrare lipsită de interes artistic, vădind un amalgam de influenţe pe fondul unei orientări caracteristice romantismului tîrziu (mai bine zis romantismului întîrziat, dacă avem în vedere că acest muzician german, fiul unui compozitor de origină franco-italiană şi al unei mame englezoaice, a trăit pînă în anul 1932). Folosit exclusiv în scopuri didactice, Concertul a prilejuit totuşi evidenţierea unui talent solistic autentic, deopotrivă tehnician de solidă formaţie şi muzician sensibil. Păcat doar că aceste calităţi nu au fost valorificate într-o creaţie concertantă mai semnificativă a repertoriului violoncelistilor.

Ultima apariţie a serii a fost totodată şi cea mai impresionantă sub aspectul revelaţiei unui tînăr talent. În vîrstă de abia 15 ani, violonista Mihaela Martin a abordat partea solistică a *Simfoniei spaniole* de Lalo cu un avînt, o căldură expresivă şi o siguranţă de-a dreptul uimitoare, în stilul marilor virtuozi ai viorii. Nu încape îndoială că Mihaela Martin posedă un simţ înăscut al stilului (destul de greu de echilibrat în această „espanioladă"), un temperament ardent şi un ton luminos, care o recomandă cu insistenţă atenţiei publicului. Deşi aflată doar la începutul studiilor liceale (a promovat în acest an clasa a VIII-a), ea se anunţă de pe acum ca o viitoare reprezentantă de frunte a şcolii violonistice româneşti.

Să mulţumim aşadar Radioteleviziunii (şi Orchestrei de studio acompaniatoare, sub bagheta lui Carol Litvin) pentru ocazia pe care ne-a oferit-o de a cunoaşte cu un ceas mai devreme pe cei care vor prelua ştafeta solistică în viaţa noastră muzicală de mîine.

EDGAR ELIAN

Premiera „Studio '73"

Revenirea pe afişul Operei, după o îndelungată absenţă a unei premiere, a Studioului de balet este îmbucurătoare, mai ales că şi de data aceasta au fost oferite adevărate reuşite. În acest sens se înscrie şi afirmarea celor trei tineri coregrafi ; Alexa Mezincescu, Amatto Checiulescu şi Alexandru Schneider. Premiera a fost alcătuită pe baza unor lucrări caracteristice din creaţia celor trei compozitori aleşi : Vivaldi, Ceaikovski şi Enescu

Prin sugestivitatea muzicii sale, „Patetica" a servit în repetate rînduri drept sursă de inspiraţie unor maeştri de pretutindeni în elaborarea unor versiuni de balet. Coregraful Alexandru Schneider a realizat încă în anul 1969 pe scena Operei din Timişoara o versiune, unde a folosit doar prima parte a Simfoniei *(Adagio-Allegro non troppo)*. Pe scena din Bucureşti, versiunei anterioare, îmbunătăţită, i s-a adăugat şi ultima parte *(Adagio lamentoso)*, concepută special pentru cuplul principalilor interpreţi ; Ileana Iliescu şi Marinel Ştefănescu, cu care a colaborat într-o modalitate spontană şi de deplină înţelegere. Personificîndu-i în cuplul unor îndrăgostiţi, angrenaţi într-un complex contact cu viaţa, coregraful a apelat la ansamblu în scopul sugerării simbolurilor ce redau gîndurile şi sentimentele eroilor ; iubirea, oscilările, incertitudinea, lupta cu forţele vrăşmaşe ei. Exprimîndu-ne reţinerea faţă de introducerea eroilor cu mult înainte de apariţia temei principale, viziunea lui Schneider am putea-o socoti apropiată şi izvorîtă din sensurile şi efluviile simfonismului ceaikovskian ales. Pentru cuplul celor doi primi-balerini se cuvin doar cuvinte de laudă, cu deosebire Ilenei Iliescu, care a dansat mai mult ca oricînd peste cunoscuta precizie tehnică, aducînd un aport emoţional suplimentar pe linia dramatismului expresiv.

Creator al meditaţiei filozofice în coregrafie, Amatto Checiulescu a extras din *Suita nr. 3. „Săteasca"* de George Enescu două fragmente. Realizarea sa o reprezintă marele *Adagio* (pe care l-a şi interpretat de altfel alături de Magdalena Popa), în care atinge culmi ale perfecţiunii dansului de expresie. Impecabilă dansatoare de linie, cu acea bine cunoscută vibraţie interioară inegalabilă, Magdalena Popa şi-a întărit supremaţia demonstraţiilor expresiv virtuoase, caracteristică ei, finalizată fericit de data aceasta de acea imagine scenografică izbutită — cupa imaculată alb-argintie, în care se sfîrşeşte acest excepţional duet.

Coregrafia Alexa Mezicescu a ales ciclul celor patru concerte pentru vioară cu acompaniament de orchestră de coarde ale lui Antonio Vivaldi, reunite sub titlul „Anotimpurile".

Fără a avea intenţia să redea prin coregrafie transformări complicate, dansul Alexei Mezincescu a urmărit izbutit linia conţinutului muzical, folosind o cît mai largă gamă a tehnicii baletului clasic — dovadă concretă a unei depline şi profesionale stăpîniri a întregului arsenal coregrafic, pe care a ştiut să-l îmbine cu o manieră de veritabilă poezie. „Anotimpurile" Alexei Mezincescu conţin solo-uri şi dansuri de ansamblu — mici sau numeroase — de cea mai bună calitate, ele sînt presărate cu acele luminişuri de senin, graţie şi umor, specifice artei preclasice, sînt concepute într-o totalitate logică a construcţiilor independente sau de ansamblu.

Execuţiile mănunchiului solistic (nu dintre cel impus pînă acum pe primul loc în repertoriul permanent al teatrului) au fost la înălţimea exigenţei coregrafiei ; Martha Hertzeg ne-a convins din nou — după o atît de inexplicabilă nefolosire în spectacolele curente — de faptul că a rămas aceeaşi excelentă tehniciană şi ireproşabilă dansatoare, Sonia Dumitrescu — o tînără speranţă, Mihai Ciortea sigur şi degajat — în „Toamna", Ştefan Bănică — în vizibil progres tehnic — şi Elena Dacian — am dori-o mai spontană şi mai puţin terestră — în „Primăvara", Gabriela Nicolaescu — balerină de distinsă sensibilitate, alături de Paraschiv Pieleanu — în „Iarna", Mihaela Crăciunescu şi Ovidiu Vîlcu, avînd poate ceva din toropeala „Verii" — au fost doar cîţiva din cei ce s-au afirmat în acest spectacol.

ŞTEFAN BONEA

Decada discului sovietic

Între 3 și 13 iulie a.c., Magazinul „MUZICA" din Capitală a găzduit, sub auspiciile Organizației unionale de comerț exterior „Mejdunarodnaia Kniga", tradiționala manifestare a *„Decadei discului sovietic"*. La festivitatea de deschidere a decadei au participat reprezentanți ai Consiliului Culturii și Educației Socialiste, membri ai Ambasadei U.R.S.S., Uniunii Compozitorilor, Casei de discuri „Electrecord", muzicieni, oameni de cultură și artă, melomani. O expoziție similară se desfășoară în luna august la Moscova cu prilejul *„Decadei discului românesc"*.

Anual în U.R.S.S. se produc peste 200 milioane discuri. Cele destinate exportului, înregistrate prin intermediul cunoscutei Case de discuri „Melodia", se cifrează la peste 200.000

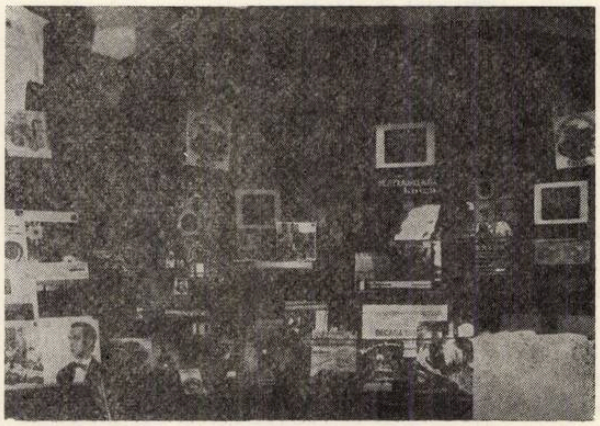
de titluri. Dintre acestea, am desprins în cadrul vernisajului expoziției susamintite, capodopere universale, ruse și sovietice din domeniul muzicii simfonice și de cameră, operei și baletului, de dans și estradă, cîntece populare, în interpretarea unor soliști și ansambluri de renume : David Oistrach, Sviatoslav Richter, Emil Ghilels, Leonid Kogan, Valerii Klimov, Daniil Șafran, M. Rostropovici, Nikolai Petrov, Dmitri Bașkirov, Mark Bernes, Ansamblul Armatei Sovietice, Corul „Piatnitski", cvartetul vocal „Gaya", Ansamblul pionierilor din Moscova ș.a.

„Mejdunarodnaia Kniga" — arăta tov. E. Solomonenko, reprezentantul acestei firme la București — întreține relații cu peste 1000 de

firme comerciale din întreaga lume, în domeniul presei și tipăriturilor muzicale, diafilmelor și diapozitivelor, mărcilor poștale etc. Afirmîndu-se constant pe arena mondială, această cunoscută firmă și-a adus de-a lungul celor cinci decenii de activitate o contribuție esențială la stabilirea contactelor de prietenie cu toate popoarele lumii. „Mejdunarodnaia Kniga" colaborează rodnic cu întreprinderile de comerț exterior din R. S. România. Schimbul de discuri între U.R.S.S. și România urmează să se dubleze încă din cursul acestui an".

La rîndul său, tov. T. Carțiș — directorul Casei de discuri „Electrecord" — spunea printre altele : „Relațiile comerciale de fructuoasă colaborare, statornicite de-a lungul anilor, între casa bucureșteană de discuri și omonima ei moscovită, desfășurate într-o deplină reciprocitate, constituie implicit și în egală măsură un real schimb de valori culturale între România și U.R.S.S. Prin intermediul discului se realizează acel contact direct, ideal, rapid și eficient, cu arta muzicală".

C. RĂSVAN



Corul de cameră al Liceului nr. 25

Un distins profesor de pedagogie și filozofie ne spunea odată la un curs : „cînd intri într-o clasă și elevii știu carte, profesorul respectiv știe carte", sau viceversa... Parafrazată această axiomă, am putea spune același lucru despre muzică : „Dacă o școală (generală sau liceu) are elevi care știu muzică, mai bine zis care știu să cînte, înseamnă că profesorul de muzică „știe carte" ; la aceasta se mai adaugă înțelegerea și sprijinul direcțiunii școlii, iar dacă, chiar numai unul, din aceste deziderate lipsește nu putem să obținem formațiuni artistice și nici nivel corespunzător în învățămîntul muzical.

S-a vorbit și se cunoaște rolul educativ al muzicii în școală. Se știe ce forță educativă are muzica mai ales în transformarea omului nou în spiritul umanismului socialist. Străduința noastră a tuturor este îndreptată către țelul concret și eficace al vieții contemporane. De aici decurg o seamă de sarcini precise, pline de învățăminte care duc direct și fără echivoc la esența educației muzicale în școli : elevii să știe să cînte frumos, începînd cu monodia și terminînd cu polifonia. Să știe, de asemenea, să descifreze un solfegiu care pregătește o cheie ce va descuia toate lacătele asemănătoare în meșteșugul cîntului.

Vom reveni cu o analiză minuțioasă asupra unor manuale care, deși fac parte din disciplinele care pun un accent deosebit pe „frumos" ele sînt văduvite tocmai de aceste trăsături specifice esteticii. Or, unii profesori de muzică trebuie să se păzească de-a exagera latura teoretizantă (teoria comei, teoria ritmică, teoria exagerată a gamelor, etc.) care omoară elanul și bucuria de a cînta. Cu alte cuvinte, dezvoltarea simțului estetic și artistic, care este țelul major al educației muzicale, nu-i atins, ba din contră, este strivit. O fericire pentru învățămîntul nostru muzical se datorește faptului că din acești profesori sînt tot mai puțini.

Profesoara Eugenia Văcărescu-Necula este bine cunoscută în lumea ortacilor de breaslă și mai ales în lumea corurilor școlare. Coristă crescută în „corul de copii" al Palatului pionerilor, unde se reîntoarce după absolvirea Conservatorului „C. Porumbescu", însă de data aceasta ca dirijoare, și unde activează circa opt ani, apoi cu un bagaj mare de cunoștințe, cîștigat aici, mînată de dragostea de profesoară și de dirijoare își ia catedra la Liceul nr. 25. Aici e sprijinită de o directoare „sufletistă" care îi ajută, cu toată pasiunea, dorința Prof Eug. Văcărescu-Necula de a-și realiza și un cor al Liceului. Astfel stimulată a realizat, spre surpriza multora, două formațiuni : un „cor mixt" și un „cor de cameră".

Am avut plăcerea să fim profund emoționați de o interpretare măiastră a unui repertoriu bine gîndit și a cărui succesiune a dat imaginea unui tot unitar și indestructibil.

Piesele din program au fost împărțite în două părți. Partea întîia a cuprins piese românești iar partea a doua a conținut piese preclasice, clasice și contemporane, din repertoriul universal.

Partea întîia a început cu I. Chirescu urmînd apoi R. Paladi, N. Oancea ș.a., apoi a încadrat clasicii noștri cei mai cunoscuți : D. G. Kiriac, Gh. Cucu și s-a încheiat cu Alex. Pașcanu și Gh. Danga.

Partea a doua începe cu un canon englez scris de un anonim, apoi continuă cu G. Gastoldi, Mozart, Papin, Bach, Dunaevschi, Schumann, Dimitrov, J. Strauss și Coulter.

Dacă, pe lîngă această interpretare măiestrită, corul ar fi răspuns mai bine, din punct de vedere tehnic, s-ar fi adăugat un plus sporit nivelului interpretativ. Noi ținem seamă de multe circumstanțe ca : profilul școlii generale, timpul scurt de cînd lucrează Prof. Necula la acest Liceu, lipsa unei săli de repetiție de ansamblu, repetiții insuficiente pentru adaptare în sala de concert, etc. La toate acestea s-au mai adăugat mici insuficiențe, mai ales la notele de trecere între registrul mediu și cel acut. Desigur, aceste deficiențe se remediază într-un timp mult mai îndelungat și cu multă perseverență chiar la glasuri, deja, cristalizate. În cazul de față sarcina este foarte grea datorită faptului că glasurile sînt în creștere ; deși avem în fața noastră pasiuni tinere, pline de elan, care vibrează în fața a tot ce e frumos, dar să nu uităm că aceste elemente au tehnica meșteșugului cîntării în plină formare. Privind acest elan sîntem chezași de izbîndă. Este știut că breslașii de cîntec frumos, indiferent cine ar fi aceștia, trebuie să posede tehnica profesionistului și elanul amatorului. Unele tempo-uri, exagerat de rapide, scoteau piesa din cîmpul atmosferei interpretative firești și al stilului.

Trecînd peste toate acestea, concertul ne-a fermecat cu glasuri delicate, argintii, generoase și pline de dăruire.

Au cîntat inteligent, au dovedit o pătrundere adîncă și înaltă a stilului din care, piesa respectivă, făcea parte. Faptul acesta a atras după sine dorința publicului de-a reasculta unele piese. Citez cîteva din ele : *Oratia de nuntă* de Gh. Cucu, *Variațiunile corale* ale lui Alex. Pașcanu, *Capra și pelinul* de Dimitrov ș.a. care au fost bisate. Totul a fost interpretat cu un vibrato tineresc plin de prospețime și fantezie. Elevele Mariana Bran și Anca Dumitrescu s-au achitat frumos de părțile solistice încredințate. Pianista Marta Joja a dovedit, și de data aceasta, că este o artistă de rangul întîi. A susținut

cu mult rafinament și inteligență acompaniamentul corului.

După o seară plăcută am părăsit sala de concert păstrînd în inimă și în auz sonorități diafane, dublate de imaginea unei dirijoare plină de energie, de muzicalitate și de un suflet încărcat de pasiunea unor realizări artistice elevate.

CONSTANTIN PALADE

RECENZII

„Dirijorul de cor și cîntul coral" de Ion Românu

În cadrul Universității din Timișoara — Facultatea de Muzică — s-a tipărit primul tratat de dirijat de cor și cînt coral din țara noastră. Acest amplu studiu, conceput în două volume, a fost creat cu originalitate și în chip convingător de către dirijorul Ion Românu. Se cuvine a preciza că primul volum a fost realizat în colaborare cu Damian Vulpe.

Ocupîndu-se de tehnica tactării, de factori de expresie muzicală, de probleme de metodologie corală, de aspecte legate de soliști vocali, acompaniamente corale și instrumentale, de multiplele probleme pe care le ridică dirijorul de cor în fața orchestrei, alcătuirea repertoriului coral, formele muzicii corale și multe altele... autorul generează un studiu care poate fi socotit extrem de util atît pentru dirijor cît și pentru marea masă a melomanilor.

Exemplele muzicale sînt foarte bine alese și prețuim în mod deosebit insistența asupra repertoriului românesc de ieri și de azi. Stilul autorului este în deplină concordanță cu sensurile estetice ale unui profund umanism. Cuvintele lui Platon sînt luate drept motto : „Arta conducerii vocii străbate sufletul și îi inspiră gustul virtuții"... Totodată, Ion Românu este profund ancorat în contemporaneitate, cînd susține că în zilele noastre „muzica corală ia parte oficială la toate festivitățile și îndeplinește o funcție socială tot așa de importantă ca și literatura. Ea este integrată și în învățămînt, ramificîndu-se într-o serie de discipline riguros conturate".

Lucrarea lui Ion Românu reprezintă un eveniment în cadrul muzicologiei românești, raportată la muzica corală. Toți cei care sîntem convinși de frumusețea acestei ramuri a artei sonore, în strînsă legătură cu un vibrant sentiment patriotic, aplaudăm această apariție editorială. Prin cîntecul coral putem vorbi într-adevăr de o educație în rîndurile marilor mase, de o apropiere a oamenilor, de o conturare a unei lumi departe de urîciune, identificată cu strălucirea ireal de frumoasă a aștrilor nocturni, a grînelor sub soare, a sufletelor omenești care cred în eternitatea artei !

DORU POPOVICI

„Cu vioara prin lume" de Sandu Albu

Trecut de trei pătrare de veac, dar plin încă de o viață activă, tumultuoasă, aflîndu-se în necontenită investigație a artei, a muzicii sale, profesorul și compozitorul Sandu Albu și-a publicat, la Editura muzicală, amintirile. Cartea sa *Cu vioara prin lume* este, fără îndoială, un document. Parcurgînd-o ne-am amintit noi înșine de o seamă de figuri ilustre ale muzicii cunoscute, urmărite, cu o jumătate de veac în urmă.

Timp de cincizeci de ani Sandu Albu a colindat și cîntat mai pretutindeni. În Statele Unite a desfășurat o neobosită activitate de concertist, popularizînd cu consecvență muzica românească, activînd totodată și ca profesor la Brooklyn Conservatory of Music din New-York și J. Hartt School of music din Hartford-Connecticut.

O muncă artistică dintre cele mai rodnice a depus, ani de-a rîndul în Irak, la Bagdad, contribuind din plin la organizarea vieții muzicale, ridicînd cadre valoroase la Institutul de Artă, dirijînd concerte de cameră, simfonice și făcînd cunoscute valorile muzicale ale patriei noastre.

Sandu Albu a fost apreciat în mod deosebit de George Enescu care l-a îndrumat, cu dăruirea ce-l caracteriza, în studiul viorii. A cunoscut personal mai toate celebrițăile muzicii, îndeosebi ale viorii, din ultimii zeci de ani.

Ceea ce constituie elementul picant al amintirilor sale (repovestite de Alexandru Bilciurescu) sînt tocmai aceste întîlniri, relatate simplu și cu umor. Astfel, mica anecdotă e permanent prezentă.

Amintirile autorului reprezintă o inepuizabilă sursă informativă. Se perindă, ca într-un caleidoscop, o seamă de figuri ale muzicii românești, de la celebra cîntăreață Nektaria Flondor pînă la Ioan Scărlătescu, pentru a nu mai vorbi de celebrițăile mondiale ale timpului, intrate de mult în istoria muzicii, a artei interpretative.

Cartea scrisă într-un stil narativ, abundă, de asemenea cu tot soiul de detalii, privind viorile vestite, fiind comentată de asemenea maniera de a cînta a unor mari interpreți. În final, am aflat și prețioase indicații, asupra cintului la vioară, bazate pe experiența proprie.

Trecînd peste unele mici scăpări în exprimare și în traducerea cîtorva expresii străine, lucrarea se recomandă prin bogăția informațiilor și sinceritatea accentului, un adevărat documentar de viață muzicală, eșalonată pe o jumătate de veac.

J.-V. P.

Cu Tiberiu Alexandru despre festivalul „Maria Tănase"

Aflat la cea de a treia ediție, concursul și festivalul național al cîntecului popular „Maria Tănase", a reunit și de această dată numeroși candidați, mesageri ai cîntecului vocal sau instrumental, veniți de pe toate plaiurile țării să cinstească memoria uneia dintre cele mai valoroase interprete de muzică populară din țara noastră, să perpetueze pentru viitorime această artă străveche a neamului nostru.

Din juriul concursului acestei ediții au făcut parte: compozitorul Ion Dumitrescu, Președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România — președinte de onoare, dirijorul D. D. Botez ,profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — președinte, iar ca membri: compozitorii Mircea Neagu, Florin Comișel, George Derițeanu și Mihai Bârcă, folcliștii Tiberiu Alexandru și Hary Brauner, muzicologul Vasile Donose, cîntăreața Ioana Radu, dirijorul Constantin Ungureanu.

Pentru informarea cititorilor noștri asupra ediției din 1973 a concursului și festivalului „Maria Tănase", ne-am adresat folcloristului Tiberiu Alexandru — șeful sectorului muzical de la Institutul de Etnografie și Folclor — membru al juriului.

C*redem că n-ar fi lipsit de interes, ca înaintea altor comentarii, să aflăm de la început care sînt deținătorii premiilor și mențiunilor, a premiilor speciale acordate la actuala ediție a prestigiosului concurs național de interpretare a cîntecului popular românesc, ce se desfășoară bienal la* **C***raiova?*

Premiul I, soliști vocali: *Mia Dan* — județul Cluj; premiul I pentru soliști instrumentiști: nu a fost acordat; premiul special al Centrului de îndrumare a creației populare și mișcării artistice de amatori: *Elena Jurjescu* din județul Timiș; premiul special al Uniunii Compozitorilor: *Angelica Stoican* — județul Mehedinți; premiul II soliști vocali: *Maria Chivu* — județul Dolj; premiul special al Radioteleviziunii *Ioana Modan* — județul Argeș; premiul II pentru soliști instrumentiști: *Anton Covaci* (vioară) — județul Arad; premiul III pentru soliști vocali: *Anuca Drăgan* — județul Bistrița Năsăud; premiul III pentru soliști instrumentiști: *Costică Coroiu* (fluier) — județul Vrancea; premiul special al Municipiului Craiova: : *Vasilica Stemate* — județul Ilfov; premiul special al Consiliului județean al Sindicatelor: *Lina Vetrescu* — județul Vîlcea; premiul special al Centrului județean al creației populare și a mișcării artistice de amatori: *Trifan Bălăucă* — județul Botoșani; premiul special al revistei „Ramuri": *Maria Manea* — județul Bihor; premiul special al Muzeului Olteniei: *Lica Mihai* — județul Hunedoara; premiul Studioului de Radio Craiova: *Blaj Craia* — județul Caraș-Severin; premiul special al Școlii populare de arte din Craiova: *Nicolae și Irina Todorovici* — județul Maramureș, doi copii, băiatul a cîntat din vioară și fata din ghitară (*Zongora* — cum se spune prin partea locului și a „țipurit" strigăturile); premiul special atribuit de public: *Ilie Bartoș* — județul Olt și patru mențiuni speciale ale juriului au fost obținute de: *Maria Petca* — județul Satu-Mare, *Livia Munteanu* — județul Caraș-Severin; *Petrică Popescu* — județul Buzău (fluier), *Maria Sabău* — județul Sălaj; de asemenea, au mai obținut diplomă specială a juriului pentru activitate îndelungată în mișcarea artistică de amatori *Sofia Drăghici* — Gorj, *Victor Udrea* — Dîmbovița și *Constantin Iscru* — Constanța.

Și acum, v-am ruga cîteva observații cu caracter general.

O observație cu caracter general și care cred că a frapat pe mulți dintre cei care au asistat la cea de a treia ediție a concursului și festivalului „Maria Tănase", este creșterea considerabilă a nivelului general la care s-au prezentat concurenții, din diferite colțuri ale țării; s-a putut remarca o grijă deosebită asupra repertoriilor pe care aceștia și le-au ales; au căutat să culeagă lucrări inedite, rare. De asemenea, merită subliniată acuratețea interpretării, cît mai potrivită cu piesele interpretate, într-un cuvînt cît mai autentică. Este un fapt îmbucurător dacă ne gîndim că, nu cu mult timp în urmă, foarte mulți dintre tinerii candidați erau înclinați să prezinte în concurs cîntece de largă popularitate, învățate de la radio sau de la televizor, pe care le interpretau în maniera unuia sau altuia din cîntăreții cu renume.

Mult mai slab s-au prezentat soliștii instrumentiști. Și nu este de loc de mirare că juriul a găsit cu cale să nu acorde premiul I pentru instrumente. Eu unul găsesc regretabilă absența instrumentiștilor și cred că în ultimă instanță aceasta se datorește unei slabe preocupări chiar la nivelul județelor care au recomandat și trimis candidații la concursul „Maria Tănase". Avem un foarte bogat patrimoniu de instrumente populare, poate unic și este păcat să nu-l valorificăm din plin. Dacă în țară, cîntecele vocale se bucură de o mai bună primire din partea publicului, decît cele instrumentale, peste hotare, instrumentiștii sînt cei care se bucură de mare succes.

Ce ați remarcat în cadrul actualei ediții din punct de vedere al participării candidaților soliști?

România a încetat de mult să mai fie o țară eminamente agrară, iar folclorul eminamente rural. Numărul mare de intelectuali care au înțeles să cultive cîntecul popular nu pentru ca să-și facă o meserie, ci dintr-o dragoste, dintr-o chemare lăuntrică, este impresionant. Acest lucru se înscrie ca un fenomen al zilelor noastre, de interes deosebit pentru cultura populară. Am putut asculta tineri intelectuali de diferite profesii, care au însuflețit melodii populare, alese cu grijă și interpretate într-un stil neaoș popular.

Dar în privința acompaniamentului orchestral?

O seamă de soliști au socotit că unele din melodiile pe care le-au prezentat, sau chiar amîndouă (fiecare solist trebuia să prezinte conform regulamentului două melodii), să le interpreteze fără acompaniament. Este un lucru foarte bun. În foarte multe cazuri doinele și cîntecele propriu-zise, nu sînt de obicei acompaniate, sau le acompaniază lăutarii și nu întotdeauna la nivelul artistic cerut de cîntecul

respectiv. Aș menționa în această privință o excepțional de frumoasă doină din Izverna (Mehedinți) pe care a interpretat-o Angelica Stoican (premiul special al Uniunii Compozitorilor) și care a făcut foarte bine că a cîntat-o fără acompaniament. Este clar că un acompaniament oricît de bun, adăugat la această melodie, n-ar fi slujit valoarea ei artistică. Folclorul își are vîrfurile lui, pe care e bine să le cultivăm ca atare, fără a încerca să facem „mai bine" și „mai frumos". Din dorința de a face „mai bine" și „mai frumos" ies la iveală, cel mai adesea, degradări ale folclorului nostru.

Soliștii care au dorit să fie acompaniați au avut această posibilitate prin intermediul a două formații instrumentale prezente la festival: Orchestra Populară „Nicolae Bălcescu" a Consiliului Județean Dolj a Sindicatelor, dirijată de Paraschiv Oprea de la Ansamblul „Rapsodia Română" din București, precum și de Orchestra „Flacăra Prahovei" a Filarmonicii din Ploiești, dirijată de Constantin Busuioc. Trebuie menționat că orchestrele nu au fost de aceeași valoare. Prima a izbutit în majoritatea cazurilor să asigure un acompaniament destul de bun, pe cînd orchestra „Flacăra Prahovei", din dorința dirijorului de a face mai mult decît trebuie, de a amplifica peste măsură acompaniamentele, nu a slujit evoluția soliștilor, uneori chiar dăunîndu-le simțitor. Rămîne un deziderat de viitor, ca evoluția soliștilor, atunci cînd este cazul, să fie asigurată de doi, trei muzicanți buni din partea locului, și care ar putea să-i acompanieze în condițiile cerute de stilul repertoriului pe care-l însuflețesc. Este de altfel un deziderat ridicat de la ediția anterioară a concursului „Maria Tănase" și care, din păcate, a apărut vizibil și în cadrul actualei ediții. Este cu neputință ca o orchestră populară din Dolj sau Prahova, să acompanieze în aceleași condiții repertoriul folcloric în toate dialectele muzicale din toate colțurile țării. O pot face foarte bine pentru un repertoriu care le este familiar, care este situat în zona lor sau în apropiere, dar nu o pot face într-un stil artistic și autentic pentru zonele muzicale care le cunosc prea puțin sau deloc, oricît de buni muzicanți ar fi. Ar fi de dorit ca, repet, organele locale, care îndrumează și care trimit acești soliști să concureze, să facă un pas mai departe și să trimită împreună cu ei și cîțiva muzicanți tot din partea locului. Mai trebuie spus că nu este întotdeauna nevoie de o formație foarte mare. Muzică bună pot face doar doi-trei muzicanți. Nu trebuie să fie nici 10, nici 15, nici 100, ajung doi, ajung trei și am zice formații, tarafuri clasice de acompaniament ca de exemplu: o vioară acompaniată de o cobză pentru Nordul Moldovei, o vioară acompaniată de un țambal mic pentru Oltenia și Muntenia, o vioară acompaniată de o vioară secundă și un contrabas pentru o bună parte din mijlocul Transilvaniei ș.a.m.d. Sînt formații care pot asigura un acompaniament de ținută, în stilul cît mai autentic al cîntecelor care le prezintă soliștii.

Se pare că la actuala ediție, numărul mare al soliștilor buni au pus în dificultate juriul în ce privește acordarea trofeelor. Este adevărat?

O seamă de participanți, chiar dacă nu au fost premiați, s-au prezentat foarte bine pregătiți. De altfel, acel nivel general ridicat de care am vorbit face că o bună parte din soliștii buni sau foarte buni nu au putut să fie luați în discuție, iar premiile, destul de numeroase, s-au dovedit neîndestulătoare. Mă gîndesc de pildă, la Panseluța Stan din județul Vîlcea care a cîntat un repertoriu interesant într-un foarte autentic stil local.

Din cîte vă cunosc, prezența dvs. în cadrul juriilor este deosebit de activă. Numeroase observații, adnotări, îndemnuri adresate candidaților, stau mărturie în paginile carnețelului dvs., de care nu vă despărțiți. V-am ruga să dezvăluiți cititorilor, dar mai ales candidaților-participanți cîteva din aceste observații, cu scopul firesc de a le fi transmise prin intermediul publicației noastre.

În anumite cazuri, s-a putut constata, probabil intervenția nedorită, a unui îndrumător sau chiar a unui profesor de canto. Mă gîndesc la *Vasilica Stemate* din județul Ilfov, care are multe calități vocale — a fost, de altfel, și premiată — totuși, în prima melodie pe care a cîntat-o s-a simțit din interpretarea ei intervenția cuiva care a învățat-o „cum" se cîntă. Totul a apărut destul de artificial și e păcat. Sînt de evitat acești „maeștri strică" care vor să învețe *cum se cîntă* pe un cîntăreț popular, foarte ușor putîndu-se cădea în greșeală de a se interveni cu elemente de canto cult, care se potrivesc exact ca „nuca în perete" pentru cîntarea neaoș populară. Am ascultat-o cu foarte mare interes pe *Maria Petca* din județul Mureș — nu trebuie confundată cu cea din județul Satu-Mare, deși numele este același. Maria Petca, chimistă la Tîrnăveni, a cîntat foarte frumos și expresiv, dar, o seamă de nesiguranțe în glas, poate în bună parte din cauza acompaniamentului, a făcut să nu poată fi luată nici măcar în discuție la departajarea pentru premiere. Este păcat, deoarece am ascultat-o pe aceeași Maria Petca, nu demult la un festival în Cîmpulung-Muscel, unde a cîntat impecabil.

Audiind spectacolul de gală al celor care au fost premiați, am reflectat la cele afirmate. Dacă unii dintre cei care au cîntat la acest spectacol, așa cum au cîntat, probabil sub impresia justificată a unei puternice emoții, dacă ar fi interpretat la fel și în cadrul concursului propriu-zis n-ar mai fi apucat să cînte în spectacolul de gală, deoarece nu i-ar fi premiat nimeni. Concursul este concurs și se poate întîmpla oricărui candidat, să nu poată în ziua sorocită, trasă la sorți, să dea tot ceea ce poate, ci să cînte deci sub posibilitățile sale reale, deci să piardă un concurs pe care în alte condiții l-ar fi cîștigat.

Victor Udrea din Pucioasa, este un foarte talentat instrumentist popular, preocupat de o permanentă îmbunătățire și lărgire a gamei instrumentelor din care cîntă. Este un adevărat „om orchestră". A cîntat din cimpoi, caval, drîmbă, fluier, ocarină, și dintr-un fluier dublu, în terță, pe care și l-a imaginat el și l-a construit cu mijloace proprii. Trebuie remarcat însă, că nu din toate instrumentele a cîntat la fel de bine. A cîntat bine din cimpoi, din caval, din drîmbă (de fapt o drîmbă dublă, cu care a interpretat o *giampara* în două tonalități diferite), din fluier a cîntat destul de modest, din ocarină, chiar dacă ar fi cîntat bine, instrumentul era defectuos construit și fals, iar fluierul dublu, de care poate Victor Udrea este foarte mîndru, nu reprezin-

tă cea mai bună soluție pentru specificul muzicii noastre populare, această cîntare în terțe, *obligato*. Pe Victor Udrea, care se prezintă la foarte multe concursuri dar întotdeauna cu același repertoriu, am dori să-l ascultăm și să-l aplaudăm interpretînd și altceva din instrumentele pe care le mînuiește bine, recomandîndu-i să cînte numai din acele instrumente pe care este absolut stăpîn. *Maria Manea*, muncitoare la Fabrica „Solidaritatea" Oradea, a prezentat un repertoriu bihorean autentic, bine ales. Acompaniamentul care i s-a asigurat însă nu a fost la înălțimea cîntării ei, și consider că dacă ar fi cîntat fără acompaniament ar fi lăsat o impresie desăvîrșită. *Constantin Milu* din județul Mehedinți a cîntat frumos, dar același repertoriu pe care l-am ascultat și cu alte prilejuri. *Maria Dragomiroiu* din Ionești-Vîlcea, are un glas foarte frumos timbrat. Ea însă va trebui să asculte cît mai multe cîntece populare autentice, să caute să se apropie cît mai mult de cîntarea neaoș populară, caracteristică pentru județul Vîlcea de unde își culege repertoriul. În sfîrșit și un moldovean, *Trifan Bălăucă* din județul Botoșani, care a prezentat un repertoriu mai de „Dai Doamne". A fost într-adevăr o bucurie să-l asculți iar faptul că a fost premiat consfințește succesul mare pe care l-a dobîndit în fața publicului. Este un mare păcat, că în special tinerii soliști de pe meleagurile Moldovei nu sînt mai grijulii în alegerea repertoriului pe care îl interpretează. Mă întreb de ce oare nu caută să culeagă bătrînele lor doine și cîntece rubato, atît de frumoase, mulțumindu-se să interpreteze diferitele „făcături" cu textele lipsite de orice poezie, culese de unii sau alții din cîntăreții moldoveni auziți la posturile noastre de radio. Nu este de loc adevărat că repertoriul moldovenesc se prezintă așa de sărac încît nu ar putea fi găsite nici doine, nici cîntece doinite. Ele trebuie doar căutate și cu grijă selecționate. În acest sens consider că o pildă bună ar trebui să o dea în primul rînd cîntăreții „de meserie" de pe meleagurile Moldovei, ei fiind cel dintîi care ar trebui să cultive un repertoriu mai cu grijă ales decît o fac unii dintre ei.

Anuca Drăgan, profesoară de științe naturale din Monor Bistrița-Năsăud, este o foarte bună cîntăreață populară, cu voce sănătoasă, stil bun și cu multă siguranță în ceea ce cîntă. A prezentat un repertoriu bine ales, bine interpretat. Este îmbucurător să constatăm că din ce în ce mai mulți tineri intelectuali cultivă cu atîta talent cele mai alese creații populare din ținutul lor de baștină. La fel *Angelica Stoian* — de care am mai pomenit — din Izverna Mehedinți — și-a ales un repertoriu foarte pur, din comuna ei natală. *Ilie Purdea* — Gorj — a cîntat și el din mai multe instrumente (ocarină, fluier, fluier gemănat) dar, instrumentul din care a cîntat mai binișor a fost cavalul. Nu știu ce-l face să cînte din multe instrumente cînd ar putea să cînte din unul singur și bine! *Georgeta Ancuța*, altă profesoară de științe naturale, aceasta din Dolj, este o foarte bună interpretă de balade. Am apreciat în mod cu totul deosebit prezența ei la un festival de cîntece bătrînești desfășurat la Brăila, cînd a cîntat o admirabilă variantă a baladei *Ilincuța Sandrului*. Acum a interpretat o frumoasă variantă a baladei *Oancea*, localizată în Muntenia și Oltenia. S-a gîndit să fie acompaniată doar de o vioară și o cobză. Faptul că nu a cîntat cu acompaniament și nu a avut posibilitatea să repete îndestulător, a făcut să distoneze tot timpul, încît nici ea nu a putut fi pusă în discuție în vederea obținerii vreunui trofeu, cu toată frumusețea repertoriului pe care l-a prezentat. Pe lîngă această baladă a mai interpretat și un foarte frumos cîntec din partea de sud a Olteniei, cu un ritm extrem de interesant. *Mia Dan* din județul Cluj este o cîntăreață, aș zice, consacrată. Publicul o cunoaște și din cîteva înregistrări pe care le-a făcut recent cu Casa de discuri „Electrecord". Are un glas foarte frumos timbrat și un stil impecabil, de unde și succesul desăvîrșit pe care l-a avut în fața publicului și a juriului, obținînd cum am mai spus premiul I. *Livia Munteanu*, o librăriță din Banat, a cîntat cu foarte multă sensibilitate și căldură în glas, un cîntec doinit bănățean. A cîntat apoi un cîntec ardelenesc „de joc", la care nu știu de ce a ținut să facă tot felul de „fițe". Este păcat, deoarece Livia Munteanu are foarte bune calități pe care ar putea să și le valorifice. *Constantin Iscru* din județul Constanța cîntă foarte frumos din caval și foarte bine din fluier. *Maria Săbău*, țărancă din Cizer, județul Sălaj, este deținătoarea unui foarte autentic stil local de cîntare. A interpretat două melodii fără acompaniament și bine a făcut. Poate că dacă ar fi rugat pe muzicanți s-o acompanieze ar fi făcut exact ce nu trebuie. Personal o apreciez foarte mult pentru stilul autentic al cîntării ei. *Lina Vetrescu* din Năruja Vrancea a cîntat parcă fără convingere, fără vlagă, deși are multă sensibilitate, claritate, un repertoriu „așa și așa": *Sînt fecior de vrîncean*, care este un fel de *bîr oiță*, nu însă cel mai interesant lucru ce ar putea fi cules pe meleagurile Vrancei, și încă o melodie cu acompaniament de horă, nici aceasta prea interesantă. Mă gîndesc totuși că Lina Vetrescu, care dispune de certe posibilități vocale, ar trebui să caute să culeagă din vechile cîntece ale ținuturilor Vrancei, de ce nu o Mioriță?, este doar așa de vrîncenească după părerea multora, încă existentă în frumoase variante în partea locului. *Victor Rotaru*, ofițer de aviație, este și el unul dintre intelectualii care cultivă cu foarte multă dragoste și cu mult talent cîntecele de pe meleagurile natale. A cîntat un *Radu mamei* interesant, nu acea variantă foarte cîntată și cunoscută, ci una melodică asemănătoare, diferită prin stilul *rubato* în care a interpretat-o. Voce frumoasă, plăcută, și mare succes de public. A rămas și el printre cei care nu au putut fi premiați. Repet, la această ediție au fost foarte mulți concurenți care nu au primit premii deoarece au fost mulți buni și premii puține. *Blaj Craia*, lăcătuș de precizie din Caransebeș, este deținătorul unui repertoriu autentic, de mare valoare, are un glas foarte frumos și știe să-l folosească cu multă sensibilitate, pătrunzînd tîlcul cîntecelor pe care le interpretează. Personal, mi-a plăcut foarte mult cum a cîntat Blaj Craia și aș dori din toată inima să-l mai ascult cîntînd.

Ce puteți spune în privința organizării din acest an a Concursului și Festivalului „Maria Tănase"?

Cred că nu greșesc cînd afirm că acest foarte interesant concurs național de interpretare a cîntecu-

lui popular a crescut simțitor de la o ediție la alta. Pentru acest lucru organizatorii, în frunte cu prof. Firan, Președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Dolj, merită toate laudele. Am apreciat în mod deosebit bunul și caldul public craiovean care a susținut seară de seară, cu multă căldură și dragoste atît candidații cît și artiștii de reputație care au evoluat în recitaluri în afara concursului. Acest public minunat, a arătat atîta înțelegere nu numai pentru folclorul din partea locului sau din zone apropiate. Mă gîndesc de pildă la succesul excepțional pe care l-a repurtat Florica Bradu, altă intelectuală care cîntă cu multă dragoste cîntecul popular din zona ei natală, Bihorul.

Trebuie să știți însă că în cea de-a treia zi a festivalului am absentat, fiind chemat la televiziune, la emisiunea „Floarea din grădină", fapt pentru care cer scuze soliștilor foarte buni pe care nu îi citez și care au evoluat în ziua respectivă.

De asemenea, organizatorii Festivalului și Concursului „Maria Tănase" au socotit de datoria lor să tipărească un supliment al programului de sală. Am în față două ediții în care au apărut o serie întreagă de mărturii ale celor prezenți, fie candidați, membrii din juriu sau simpli spectatori, în care au fost subliniate cu multă operativitate înaltele calități ale acestui festival. N-aș vrea să omit nici diversele manifestări lăturalnice ale concursului și festivalului muzical propriu-zis : o admirabilă expoziție de artă populară, minunatele piese de ceramică prezentate în cadrul județului respectiv, sau expuse de foarte talentatul ceramist popular Ogrezeanu din Vîlcea.

Ce v-a impresionat în mod cu totul deosebit ?

M-a impresionat în mod deosebit faptul că Ion Dolănescu, foarte apreciatul nostru cîntăreț de muzică populară, care se bucură de o deosebită faimă în rîndul publicului larg, cel care a crescut cultivînd la început cîntecele Mariei Lătărețu, cel care apoi a debutat urmînd sfaturile Mariei Tănase, s-a gîndit să interpreteze cîteva cîntece închinate celei mai strălucite cîntărețe a Gorjului : Mariei Lătărețu. *„Gorjule e primăvară, / pasările se întorc iară, / Și vin păsărelele / și privighetorile, / Numai una nu mai vine, / care te cîntă pe tine".*

Iată un admirabil text al acestui talentat cîntăreț popular închinat Mariei Lătărețu. Ion Dolănescu a cîntat și împreună cu Maria Ciobanu un admirabil repertoriu bazat pe „hăulită". Mare succes de public, totuși multe nedumeriri. În hol cineva m-a întrebat : *Ce rost are duetul în cîntecul popular ?* Am replicat prompt. Mai întîi că nu este duet, ci este un dialog cîntat de cei doi care, altfel ar trebui să cînte unul singur ceea ce spune femeia și ceea ce spune bărbatul. Țin să menționez că există în folclorul nostru numeroase elemente care justifică un asemenea mod de a cînta, „hăulitul", pe care cei doi cîntăreți, Maria Ciobanu și Ion Dolănescu l-au luat ca leitmotiv. Hăulitul însuși este o strigare care își așteaptă răspuns de pe un deal pe altul. Putem, de asemenea, asista la adevărate „dueluri" de strigături improvizate pe loc între flăcăi și fete la șezătoare, sau la hora satului. Îmi amintesc că Dolănescu, la începutul carierei lui, a simțit nevoia ca la un moment dat să cînte singur. Dar atunci cînd textul cerea o interpretare feminină, el cînta această parte în falset, la octava acută. Nici acest lucru nu este o invenție a lui Dolănescu, ci și aici există o tradiție foarte îndelungată. Se împlinesc aproape 40 de ani de cînd colegul meu Harry Brauner a înregistrat de la un lăutar, pare-mi-se din județul Olt, cel puțin două cîntece interpretate în această manieră. Recent, am ascultat la „Electrecord" un disc care nu peste multă vreme va fi pus în vînzare, un disc de 30 cm cu „hăuliturі" interpretate de Maria Ciobanu și Ion Dolănescu. Eu l-aș fi denumit „Maria Ciobanu, Ion Dolănescu și hăuliturile" deoarece toate piesele de pe acest disc sînt bazate pe hăulit. Există diferite stiluri de hăulit, în anume cazuri luate ca leitmotiv pentru construirea unor piese de înaltă ținută artistică. Unele din acestea, vă mărturisesc fără sfială, ascultîndu-le, m-au mișcat pînă la lacrimi. Am aflat cu această ocazie, de la Teodor Carțiș directorul Casei noastre de Discuri, că după uzul lor, înainte de a trage tirajul, unui disc, prezintă banda magnetică cu înregistrările respective beneficiarilor, tirajul stabilindu-se în funcție de solicitările acestora. Acest disc cu hăuliturі al Mariei Ciobanu și Ion Dolănescu a bătut toate recordurile tirajului : peste 200 000 de exemplare !

Ce ați dori să adresați în încheierea interviului, celor ce se gîndesc încă de pe acum să participe la cea de-a patra ediție a Concursului și Festivalului „Maria Tănase" ?

Succesul mare al concursului și festivalului „Maria Tănase" trebuie să constituie un îndemn pentru toți cei care iubesc cîntecul nostru popular, să asigure o și mai bună reușită ediției viitoare a acestei interesante acțiuni. Mă gîndesc în primul rînd la toate organele locale din județele țării. Unele din ele, deși au anunțat că participă la ediția din acest an, pînă la urmă, din motive care îmi scapă, nu și-au mai trimis candidații. Eu unul consider că acest festival trebuie să adune concurenți din absolut toate județele țării.

Candidaților tineri și vîrstnici, care poate se gîndesc încă de pe acum să se prezinte la viitoarea ediție, ca și celor care s-au prezentat dar încă n-au reușit să dea întreaga măsură a posibilităților lor artistice, ca și altora care nu s-au prezentat încă dar îi îndeamnă inima s-o facă, îi sfătuiesc să se gîndească cu foarte mare grijă la repertoriul pe care îl aleg fie căutînd în zona în care locuiesc, fie din dialectul ei muzical, să găsească cele mai alese creații populare, cele mai frumoase cîntece cu cele mai frumoase versuri, pe care să le învețe și pe care apoi să le interpreteze în cel mai autentic stil folcloric.

Să nu se creadă, de asemenea, că acompaniamentul însemnează întotdeauna mai bun, mai frumos. Să se cînte și fără acompaniament mai ales dacă în partea locului lor cîntecele au fost cîntate așa din tată-n fiu. Juriul și publicul au dovedit că apreciază în mod deosebit cîntarea artistică chiar dacă este interpretată fără acompaniament.

O seamă din cîntăreții noștri cu nume, cu faimă, au răspuns la solicitarea organizatorilor și au participat seară de seară în recitaluri care au completat programele artistice ale festivalului. Au înțeles în acest fel să cinstească memoria Mariei Tănase, strălucită interpretă a cîntecului nostru popular. Ar

fi prea lungă lista tuturor, dacă i-aşi menţiona. Ţin însă să le aduc şi pe această cale mulţumiri tuturor, pentru efortul pe care l-au făcut, îndeosebi acelora care au înţeles că scena acestui festival e o scenă de prestigiu, care obligă la alcătuirea unui repertoriu ales, iar interpretarea acestuia la o aleasă ţinută artistică, lucru pe care l-au făcut cei mai mulţi.

Încă un lucru pe care ţin să-l subliniez în mod cu totul deosebit, este dorinţa multor tineri mai ales, să interpreteze cîntece populare. Dar, este de dorit ca aceştia s-o facă din dragoste sinceră pentru cultivarea cîntecului popular şi nu din dorinţa ascunsă de a face o carieră. O carieră în acest domeniu, pe lîngă că poate fi efemeră, este în orice caz extrem de grea. Să urmeze şi ei pilda, chiar a unor cîntăreţi care şi-au făcut un foarte bun nume, dar care continuă să-şi practice meseria de bază (ingineri, profesori, tehnicieni, muncitori etc.) şi care cîntă cu dragostea de a cînta, dobîndind pe tărîmul spinos al artei foarte mari succese în ţară şi în străinătate. Am aflat că ar exista vreo 8 000 de solişti cu „patalama" care le permite să interpreteze muzica populară, să zicem, ca „liber-profesionişti". Este enorm ! De asemenea, că o comisie se străduieşte să reducă numărul acestora la 2 000. Şi aşa este foarte mult.

Într-adevăr, folclorul nostru este foarte bogat, dar nu fără limite. Sînt foarte mulţi cîntăreţi buni şi foarte buni, dar nu toţi vor putea să facă din artă o meserie, şi nici nu este bine să facem o profesie din creaţia artistică populară, creaţie pe care poporul nostru a şlefuit-o în migala mileniilor, din simplul motiv că a simţit nevoia să-şi exprime gîndurile şi simţămintele.

CONSTANTIN RĂSVAN

DIN ŢARĂ

Cluj: „Attila" de Verdi

Sfîrşitul stagiunii ne-a rezervat bucuria unor surprize de real interes artistic, aşa cum a fost premiera pe ţară a operei *Attila* de Giuseppe Verdi, la Opera maghiară din Cluj. Nu încape nici o îndoială că această punere în scenă reprezintă unul din momentele majore ale trecutei stagiuni lirice pe ansamblul ei. Motivul ? Mai presus de orice originalitatea opţiunii repertoriale, ce ne îngăduie revelaţia unei lucrări verdiene de incontestabilă frumuseţe, dar aproape necunoscută. După premiera mondială din 1846, peste această partitură — a noua operă scrisă de Verdi — s-a aşezat o uitare cu totul nedreaptă. Ancorată în problematica istorică, aidoma predecesoarei sale *Nabucco*, opera *Attila* înseamnă totodată pe plan muzical o impresionantă anticipare a viitoarelor capodopere : *Trubadurul, Traviata, Bal mascat.* Fraze de mare farmec melodic, roluri ce asigură satisfacţia vocală a interpretului, satisfacţia muzicală a ascultătorului, totul pledează pentru viabilitatea scenică a acestei lucrări.

Abia de vreo 10 ani, opera a intrat într-o perioadă de redescoperire artistică, teatre din Florenţa, Viena, Budapesta, Berlin, străduindu-se să o repună în drepturi. Casa de discuri Philips a lansat recent prima integrală discografică a lucrării.

Premiera clujeană demonstrează şi faptul că atunci cînd există interes se găsesc soluţii de înnoire a afişului de spectacol, chiar şi menţinîndu-se în zona mult adulatului *belcanto*, dar fără a apela la titluri epuizat rulate, mentalitate prezentă în activitatea celor mai multe dintre teatrele noastre lirice, atunci cînd e vorba de literatura universală de gen. Premiera clujeană a operei *Attila* de Verdi m-a impresionat însă şi sub aspectul spectacolului, prin calitatea punerii în scenă. Muzical bine pusă la punct, interpretarea partiturii, desfăşurată sub bagheta dirijorului Vasile Mureşan, a îngăduit reconfirmarea unor păreri mai vechi privind conştiinciozitatea, seriozitatea profesională a colectivului operei maghiare. Dacă unii interpreţi mi-au provocat anumite rezerve în ceea ce priveşte rezolvarea muzicală a rolurilor, impresii dintre cele mai frumoase mi-au generat în schimb evoluţia tînărului bariton Denes Lajos Konya şi evoluţia basului Jenö Matyas — prezenţe cărora le-am datorat cele mai realizate momente ale spectacolului. Calitatea artistică a serii poartă însă în primul rînd amprenta capacităţii regizorale. Alexandru Szimberger ştie să separe esenţialul de neesenţial, ştie să construiască un spectacol de mare forţă expresivă. Mişcarea scenică, formulată în afara oricăror manierisme şi cu tot firescul atitudinii neconvenţionale, respiră o clară muzicalitate. Montarea semnată în colaborare cu scenografa Wittlinger Margit are farmecul spectaculozităţii, de bun gust artistic. Pornind de la valorificarea şi stimularea temperamentului interpretativ, în limitele distincţiei, prestanţei scenice, regizorul gîndeşte, imaginează totul sub semnul unei continui creşteri a tensiunii dramatice. În consecinţă nu putem aştepta decît cu cel mai mare interes, rolul artistic al apropiatei colaborări dintre Alexandru Szimberger şi colectivul Operei bucureştene, colaborare programată în noua stagiune, cînd reputatului regizor clujean i s-a încredinţat punerea în scenă a operei *Olandezul zburător* de Wagner.

T. ALBESCU

Zilele muzicale Tîrgumureşene

Festivalul tîrgmureşean îşi configurează cu fiecare nouă ediţie o personalitate tot mai distinctă, dobîndind, an de an, o tot mai largă rezonanţă în rîndurile muzicienilor ţării şi ale publicului din localitate.

Ne-a bucurat afluenţa de public care am constatat-o seară de seară în sălile de concert ; seriozitatea artistică pe care au demonstrat-o evoluţiile fiecărui ansamblu, fiecărui dirijor, fiecărui solist solicitat de agenda Festivalului ; entuziasmul, ardoarea, inte-

resul cu care muzicienii orașului, melomanii din Tg. Mureș contribuie la instaurarea unui climat de continuă efervescență artistică ; substanțialul salt calitativ pe care-l marchează agenda actualei ediții.

Dacă primul Festival tîrgumureșean reprezenta, în 1971, mai curînd o primă experiență organizatorică, un teren de investigare a capacităților muzicienilor din localitate de a susține o astfel de inițiativă, și în același timp de investigare a oportunității, a necesității, a posibilităților de a cultiva în viața culturală a orașului o asemenea acțiune — cea de a doua ediție, cea din anul 1972, a subliniat forța organizatorilor tîrgumureșeni în concepția unei agende de atractivitate, demonstrînd o grijă deosebită în asigurarea unui întins cîmp de manifestare, de valorificare a potențialului local, creator și interpretativ.

Ce înseamnă cea de a treia ediție, în comparație cu Festivalurile din anii precedenți ?

În primul rînd, a fost vizibilă dorința organizatorilor de a păstra în alcătuirea programelor acele elemente care converg spre a da reuniunii muzicale tîrgumureșene specificitate, caracter distinct (și pe primul plan a stat din acest punct de vedere cultivarea tinerelor talente de rezonanță națională și chiar internațională, a devenit de pildă tradițională prezența uneia dintre marile noastre speranțe solistice în concertul de debut al Festivalului : — după Silvia Marcovici și Gabriela Ijak am aplaudat în concertul de debut al Festivalului pe violonista Cornelia Vasile), în al doilea rînd promovarea creației componistice transilvănene în general și a celei din Tg. Mureș în special, și în al treilea rînd acordarea unui loc de prim ordin pe afișul Festivalului forțelor interpretative din localitate. Cu alte cuvinte, organizatorii tîrgumureșeni au înțeles că oportunitatea, eficiența și utilitatea acestui Festival, rămîn direct dependente de modul în care știu să răspundă unor probleme de majoră importanță ridicate de evoluția vieții muzicale a orașului.

Timp de 11 zile, publicul tîrgmureșean a fost martorul unei agende artistice cuprinzînd tipuri de manifestări dintre cele mai diferite, de la recitalul instrumental și concertul coral, la o seară de balade și cîteva concerte de muzică de cameră, simfonică și vocal-simfonică.

Repertoriile propuse de-a lungul acestor manifestări au acordat un loc prioritar creației muzicale, mai vechi sau mai noi, din Tg. Mureș. Chiar în concertul inaugural al Festivalului, dirijorul Anghel Surev din Jugoslavia a prezentat două fragmente din *Simfonia în Fa major* de Albert Metz, animator al Conservatorului Municipal și al vieții muzicale a orașului, între anii 1908—1925.

Reținem prezența compozitorilor din Tg. Mureș în concertul susținut de Corul Filarmonicii (dirijori Birtalan Judit și Fejer Elemer), concert care și-a propus să valorifice pagini de autentică vibrație din creația veche și contemporană transilvăneană : *Noapte cu stele* de Voczelka-Vegler, *Clopot în amurg* de Laszlo Arpad, *Ziua ninge* și *La mijloc de codru des* de Gh. Dima, *Răsunet de la Crișana* de Ion Vidu, *Îmi aștern năframa* de Trozner Iozsef, *Cîntecul cosmosului* de Kozma Geza, *Imagini bănățene* de Zeno Vancea, *Nunta țărănească* de Tudor Jarda, *Hai să cîntăm* de Birtalan Joszef, *Colind* de Dan Voiculescu, *Visare — Nori de amurg* de Csiki Boldizsar, *Bocet către Janus Pannonius* de Szabo Csaba, *Eglogă* de Sigismund Toduța, *Urare, Zicală la secerat* și *Locomotiva Griviței* de Zoltan Aladar.

O prezență cu caracter mai particular în contextul Festivalului și l-a propus seara de balade ce a urmărit să ofere o imagine complexă asupra acestui gen.

Pe afiș, printre alte lucrări : *Balada Comunistului* de Matei Kozma, *Balada* de Remus Georgescu, *Balada „Görög Ilona"* de Csiky Boldizsar, *Balada haiducului* de Szabo Csaba.

Apreciind atenția deosebită cu care a fost promovată în festival creația muzicală tîrgumureșană, subscriem ideii afirmate de Zeno Vancea, președinte de onoare al Festivalului din Tg. Mureș, după care astfel de manifestări muzicale de amploare oferă compozitorilor din anumite localități prilejul de a se prezenta în grup, de a releva unele tendințe stilistice comune, auditorul putîndu-și forma astfel o imagine mai clară despre creația muzicală a orașului respectiv.

Bineînțeles, organizatorii Festivalului tîrgumureșean și-au propus (dincolo de o accentuată promovare a creației locale în particular și a celei transilvănene în general), cuprinderea în programe a unor nume semnificative în componistica românească. Exemple în acest sens : *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, piesa lui Corneliu Dan Georgescu *Hore lungi*, interpretată în concertul Filarmonicii din Cluj sau lucrările corale românești cuprinse în programul Corului Madrigal (*Remember Hiroșima* de Dan Buciu, *Din lumea copiilor* de Liviu Glodeanu, *Obîrșii*, de Mihai Moldovan).

Din literatura muzicală universală, organizatorii Festivalului tîrgumureșean au încercat o largă cuprindere stilistică, de la muzică vocală renascentistă și creații pentru orgă din secolul XVI, pînă la o suită de Respighi și cvartete de Ravel și Bartok.

Susținerea interpretativă a manifestărilor Festivalului a revenit, se subînțelege, în primul rînd, forțelor artistice locale, în permanentă ascensiune calitativă : Orchestra simfonică a Filarmonicii (dirijor Szalman Lorant), Corul Filarmonicii (dirijori Birtalan Judit și Fejer Elemer), Orchestra de cameră a Filarmonicii (concert-maestru Iuliu Hamza) Ansamblul artistic „Mureșul".

Subliniind seriozitatea, probitatea profesională pe care au demonstrat-o formațiile locale în desfășurarea Festivalului, menționăm de asemenea participarea unor prestigioși oaspeți de peste hotare la festivitățile muzicale de la Tg. Mureș : dirijorul jugoslav Anghel Surev, organistul ceh Jiri Ropek, Filarmonica din Cluj (dirijor Emil Simon, — solist Ștefan Ruha) duoul englez Winford Evans (tenor) și Carl Shavitz (lăută). Cvartetul *Kodaly* din R. P. Ungară, Corul *Madrigal* dirijat de Marin Constantin, grupul de soliști — Emilia Petrescu, Florin Diaconescu, Gh. Crăsnaru — care și-au dat concursul la interpretarea oratoriului *Alexanderfest* de Händel.

Aplaudînd eforturile organizatorilor pentru a asigura celei de a treia ediții a „Zilelor muzicale tîrgumureșene", un superior nivel artistic, programe bine chibzuite, în versiuni interpretative de calitate, momente

capabile să evidenţieze particularităţile muzicale locale, ne îngăduim să oferim instituţiilor muzicale din oraşul Tg. Mureş, cîteva teme de meditaţie înainte de a porni la elaborarea viitoarei ediţii :

— În primul rînd credem că grija pentru complexitatea tipurilor de manifestări nu a mers paralel cu preocuparea pentru o programare ritmică, strînsă a momentelor concertistice. (În această ordine de idei, generalizînd problema, pentru menţinerea unui continuu interes al publicului, festivalurile, avînd drept principal mobil valorificarea potenţialului artistic local, trebuie să nu-şi propună un calendar concertistic circumscris unei perioade mai mari de 7—8 zile).

— În al doilea rînd, sub aspect repertorial, am obiecta insuficienta prezenţă pe afiş a primelor audiţii, căci, fără îndoială, una din menirile importante ale Festivalului rămîne stimularea creaţiei autohtone.

— În al treilea rînd, apreciind dorinţa de a integra în agenda Festivalului noi formule de manifestări, ne pare totuşi rău că această preocupare nu s-a materializat în acest an, decît prin reeditarea (ne referim la seara de balade), a unui spectacol montat în premieră în urmă cu ani.

— În sfîrşit, ar fi necesară, credem, o lărgire a ariei „oaspeţilor" din ţară, invitaţi a-şi da concursul la manifestările Festivalului din Tg. Mureş. Pînă acum, invitaţiile au fost acordate cu predilecţie doar cîtorva instituţii — printre ele Filarmonica din Cluj şi Corul Madrigal — în condiţii în care publicul din oraş, avem certitudinea, ar fi interesat să cunoască şi alte colective artistice ale ţării, colective care, nu ne îndoim, ar răspunde oricăror solicitări făcute din timp.

TEODORA ALBESCU
IOSIF SAVA

Braşov

Mai. Actele de prezenţă activă în lumea braşoveană a concertului şi-au înteţit frecvenţa în această penultimă lună a stagiunii, atingînd un nivel de viaţă muzicală apreciabil de ridicat.

Filarmonica „Gh. Dima" a cumulat în concertele săptămînale o seamă de realizări valoroase. Un ecou dominant printre toate manifestările soliste din cadrul ei a stîrnit interpretarea dată de Valentin Gheorghiu *Concertului în la minor* de Schumann. Opunînd unei aprige deslănţuiri de virtuozitate un delicat lirism ajuns pînă la diafanizări sonore de o subtilitate rar întîlnită chiar în arta marilor celebrităţi ale pianului, Valentin Gheorghiu a cucerit literalmente mulţimea ce-l asculta, oferindu-i prilejul de a trăi cu adevărat minunata capodoperă schumaniană.

Creaţia compozitorilor noştri a fost oportun reprezentată. A fost înfăţişată în fiecare concert cîte o lucrare de tendinţă şi manieră destul de diferite întîlnindu-se totuşi una cu alta pe o platformă comună a caracteristicilor esenţiale : stăpînire sigură şi dezinvoltă a unor mijloace evoluate de folosire bine determinată a polifonizării şi timbrării, pînă la obţinerea finalităţii în adevăr voite, claritate de intenţii şi unitate în stilul adoptat.

Concertul pentru pian şi orchestră de Dan Constantinescu, al cărui complex ritmic, contrapunctic şi armonic e total filtrat şi cizelat, mărturiseşte o aleasă substanţialitate de conţinut. Aportul solistic al tinerei interprete Anca Rachmuth, şi-a cîştigat de la sine toată preţuirea, demonstrînd un dar special de a „juvaeriza" cele mai temerare şi complicate agregaţii armonice şi de a descurca în volantă iscusinţă primejdioase trăsături instrumentale în conjuncturi de linie şi ritm puţin obişnuite. (Dirijor I. Ionescu Galaţi).

Concertul pentru orchestră de coarde de Aurel Stroe denotă o deosebită forţă interioară şi o accentuată prezenţă de stil personal în exprimarea mesajului, odată cu un simţ constructiv bine caracterizat. (Dirijor I. Ionescu Galaţi).

În sfîrşit, în ultima din cele trei compoziţii româneşti Nicolae Beloiu, fără a recurge la simbol, onomatopee sau convenţionalism, sugerează în fel şi chip viaţa de imens stup uman sau freamătul multiform al uzinei de gîndire şi acţiune perpetue al unui mare oraş, totul sub titlul ingenios şi lapidar de *Ritmuri citadine*, ilustrat viu şi cu variată imaginaţie în simfonizare. (Dirijor Mircea Lucescu).

Printre celelalte afirmări deosebit de izbutite, citäm *Concertul brandenburgic* nr. 5 de Bach, în ale cărui părţi soliste s-au remarcat flautistul Eugen Vieru, violonistul G. Bălan iar în cea mai însemnată din ele, pianistul Liviu Teclu, care a evocat cu multă măiestrie şi stilistică elocinţa austeră şi de amplă măreţie a orgii. (Dirijor Mircea Lucescu).

În acelaşi concert au fost programate o binevenită primă audiţie a *Simfoniei în Do major, K.V. 162*, de Mozart şi *Variaţiile şi Fuga* de Benjamin Britten pe o temă de Purcell, partitură originală şi exigentă, împlinind în totul un concert de remarcabilă treaptă calitativă a Filarmonicii Gh. Dima, sub bagheta dirijorului Mircea Lucescu, muzician de viziune clară şi judicioasă şi de mijloace de conducere care găsesc întotdeauna calea cea mai certă şi mai firească pentru a o comunica orchestrei.

Simfonia III-a de Beethoven, uvertura la *Carnavalul roman* de Berlioz, o primă audiţie de Marcel Landowski, *Mişcare* pentru orchestră de coarde, în care se succed idei şi aspecte instrumentale ce se valorifică reciproc şi suita de balet din *Casse noisettes* a lui Ceaikovski au fost pentru dirijorul I. Ionescu Galaţi, tot atîtea confirmări ale influenţei de vie vibraţie pe care reuşeşte s-o propage orchestrei în concertele ce dirijează.

Un debut de bun augur a făcut la Filarmonică tînărul violonist Vladimir Mendelsohn, interpret al uneia din ultimele lucrări de amploare ale tatălui său, *Concertul pentru violă și orchestră* de Alfred Mendelsohn. Numai capacitatea muzicală temeinică a lui Anselm Honigberger a putut asigura menținerea integrală a programului unui întreg concert simfonic cu două prime audiții pe care trebuie să-l susțină un dirijor bucureștean în imposibilitate de a veni.

Dacă în desfășurarea lui generală concertul a reușit, s-a resimțit însă de o insuficientă dozare în unele intensități și de lipsa uneori a acelui modelaj al fluxului polifonic care depinde atît de mult de numărul repetițiilor făcute.

Vigoarea cu care a scris concertul, mijloacele bogate și variate de exprimare, larga respirație a melosului, orchestrarea îndrăsneț măiestrită, cît și rolul în același timp foarte solistic și de aderentă participare la întreaga acțiune multi-instrumentală al violei, s-au desemnat totuși îndestul ca să facă aproape just urmărită această veritabilă simfonie concertantă cu mare solo instrumental și pe interpretul ei, de pe acum în posesia unei veritabile virtuozități, tinerești prin cheltuiala avîntată de energie a execuției dar mature prin seriozitate a pătrunderii în fondul de expresie al compoziției. Intrarea de importanță neobișnuită a percuției în ultima parte a concertului și-a datorat izbutirea totală unei artiste excepționale, baterista Rozalia Stoiadin.

De inspirație nepretențioasă, odihnitoare și atractivă, *Simfonietta* op. 56 de compozitorul german Johannes Paul Thilman, o autentică simfonietă a fost conturată de dirijorul Honigberger în chip degajat, cu claritate și animație.

Genul cameral de care numele și renumele Brașovului par tot mai intim legate, a înscris un nou concert al formației de muzică veche a facultății de muzică, cu participarea inițiatorilor interpreți Gabriela Popescu (clavecin) Horia Cristian (clavecin) W. Meschendorfer (blockflöte și flaut) și Kurt Philippi (viola da gamba). Ansamblul și-a sporit în continuare coeziunea, supletea, cumpăna sonoră și este un bun muzical de însemnătate al Brașovului.

O excelentă impresie a lăsat corul facultății, grupare de un nivel artistic și o arie în eclectismul repertoriului cu totul remarcabile. (Dirijor prof. Dorel Munteanu).

Într-un alt concert al aceluiași for muzical universitar înzestrata și harnica pianistă Gabriela Popescu a interpretat *12 Preludii* de Debussy spicuite din ambele caiete, confirmînd prețioase resurse de cercetare personală în redarea coloristică și sensibilă a acestor capodopere în care nu vom sfîrși niciodată a descoperi comori de poezie și de sugestivitate în misterioasele lor reflectări de univers.

Desigur că tînăra artistă nu-și va opri aci investigațiile și aspirația de a tălmăci tot mai îndeaproape astfel de minuni ale muzicii.

În același concert pianista a dat o deosebit de reliefată caracterizare, în desăvîrșită concordanță cu partenerul său, prof. W. Meschendorfer, valoros flautist cu tehnică fermă și sunet limpede și străbătător, *Sonatei op. 64* de Prokofiev, atît de uimitoare prin vervă și fantezie creatoare.

Un aport cu totul lăudabil au dat vieții de concert brașovene tinerii interpreți încă studenți sau chiar elevi dar majoritatea cu atîtea merite demne de atenție și de aplauze încît s-ar cuveni să ocupe aci un spațiu mult mai extins decît acela încă disponibil pentru încheierea cronicii.

În cadrul „Tribunei tinerilor interpreți", cu acompaniamentul Filarmonicii și concursul de solicitudine specială și stimulentă simpatie a dirijorului Mircea Lucescu, au concertat: elevul Iosif Prunner (Grieg) temperament năvalnic înclinat uneori spre retorism dar cu pronunțate mărturii ale unei generoase naturi muzicale, Barbalat Florența (Mozart), pianistă de minuțioasă șlefuire tehnică și stilistică și studenta Anca Petrovici (Șostakovici) vioară, relevînd reală penetrație și amplitudine interpretative la un nivel instrumental ridicat.

Liceul de muzică a avut un număr impresionant de prezentări pozitive, fie însușite de Ateneul tineretului de sub privegherea neobosită în această rodnică acțiune a profesorului V. Ardeleanu, fie ale principalelor audiții: Radu Hamza (vioară), Carmen Enescu pian, Lucia Mugur și Luminița Marinescu, pian, Cristina Dumitru, violă, Melinda Papp, cello și Gh. Pulcă, clarinet.

În foarte favorabile condiții s-au prezentat și pianistele Rodica Greavu, Veronica Blaj, Liana Stegaru (solo și acompaniament) și Margareta Codreanu.

O tradiție care e numai a liceului din Brașov dar căreia profesorii, elevii și iubitorii de muzică îi prețuiesc mult rostul și însemnătatea este, anual, concertul profesorilor. Numărul mare al serioaselor participări din acest an la un astfel de concert plural nu-mi îngăduie să amintesc aci decît pe acelea care mi s-au părut să fi adus cele mai alese clipe de muzică și anume: *Sonata I* de Brahms în interpretarea prof. Horia Cristian (pian) și prof. A. Irion (vioară), *Șase lieduri* de Brahms prof. Edda Togănel (canto), una și aceeași persoană cu violoncelista bine cunoscută, și prof. Mira Popescu (pian), *Cantabile și Presto* de George Enescu, prof. A. Soos (flaut) și prof. G. Dumitriu (pian) și *Concertul brandemburgic nr. 3* de J. Sebastian Bach în execuția orchestrei pregătită și condusă de la pupitrul său de prim contramaistru de prof. M. Voicu.

ROMEO ALEXANDRESCU

Impresii artistice dintr-o vizită în U.R.S.S.

Este un fapt cunoscut că viața muzicală din Uniunea Sovietică, mai ales la Moscova și Leningrad, se află pe o treaptă extrem de înaltă, poate pe cea mai înaltă ce poate fi atinsă în momentul dezvoltării artistice de azi.

Amatorii de muzică de la noi cunosc nivelul artei sunetelor din țara vecină, în special datorită unor interpreți sovietici de clasă mondială. Cine nu i-a ascultat pe David și Igor Oistrah, pe Rostropovici, pe Richter ? Mai puțin cunoscute sînt însă calitățile exigentului public sovietic. Nu este nevoie să cunoști limba, ca să înțelegi cu ce competență se discută, în timpul pauzei și după concert, despre muzica audiată. Se poate observa cu ușurință participarea intensă a publicului la fenomenul muzical. Mai mult, cea mai mare parte a auditorilor ascultă, cu „sufletul la gură", explicațiile date de către muzicologi competenți, înaintea concertului și în timpul pauzei, în legătură cu lucrările ce vor fi ascultate. Nu rar, vezi oameni urmărind concertul cu partitura în mînă — nu sînt sigur că toți dintre aceștia au fost muzicieni — iar alții pleacă de la concert cu un disc sau o partitură, cumpărate acolo.

De altfel, cu toate că au loc concomitent în fiecare seară mai multe spectacole, în diferite săli, extrem de greu se găsesc bilete. Mulțimea, care te așteaptă la „un bilet în plus" este impresionant de numeroasă.

Moscoviții, dar nu numai ei, ci și locuitorii celorlalte orașe, ca Leningrad, Riga (pe acestea le-am vizitat), sînt avizi de cultură. Cozi apreciabile în fața muzeelor nu reprezintă de loc o raritate, la monumentele arhitectonice, indiferent dacă acestea se numesc Kremlin, Petrodvoreț, Ermitaj, sau dacă este vorba de o mînăstire veche, fără nume răsunător, ori unde, aceeași mare afluență de vizitatori. În librării de asemenea. Peste tot se citește : în tramvai, în autobuz, în tren, în metrou, ori unde, chiar și pe lungile scări rulante spre metrou sau în timp ce se așteaptă în fața muzeului.

Mi-a fost dat să fiu prezent la multe concerte. De la aproape toate am plecat impresionat. Voi încerca să-mi amintesc cîte ceva despre unele.

În prima seară am asistat, în renumita sală Ceaikovski, la un recital de orgă, dat de tînărul organist și compozitor Oleg Iancenko, laureat al Concursului Bach din Leipzig, care și-a perfecționat studiile la Viena și în Olanda. Este un organist bun, cu fantezie în alegerea și combinarea registrelor și cu o tehnică desăvîrșită. În prima parte a cîntat Bach, compozitor ce, se pare, place mult publicului din Moscova (după o săptămînă avea să fie un alt recital de orgă, dat de H. Grodberg, cu program exclusiv Bach). *Toccata și Fuga în re minor* (cea dorică), *Partita în re minor* și *Preludiul și Fuga în Fa major*, în partea doua exclusiv muzica romantică : Liszt — *Requiem* și *Adagio* — și Franck — *Coralul în la minor*. Lui Iancenko îi plac în general tempourile rapide. Părților mișcate le imprimă tempouri cu două sau chiar trei grade mai repezi. Cu toate că lucrările audiate erau arhicunoscute, muzica lor mi s-a părut deseori necunoscută, tocmai datorită tempoului ales. Dar, execuția impecabilă, minuțios elaborată a convins pînă la urmă, fără rezerve.

În decursul unei stagiuni la Moscova au loc foarte multe concerte și recitaluri de orgă. Așa cum am fost informat, nu rareori se întîmplă ca în aceeași săptămînă să fie programate două sau chiar trei recitaluri de orgă ; cîteodată chiar concomitent, două la aceeași oră, unul în sala Ceaikovski, altul în sala mare a Conservatorului, unde se află un foarte valoros instrument, construit de francezul Cavaillé-Col. Totuși ambele săli sînt pline.

Nu mai puțin impresionat am rămas la un concert de muzică contemporană sovietică, dat în fața unui auditoriu entuziast, în sala mare a Conservatorului, plină pînă la refuz, sală în care, pe lîngă sala Ceaikovski, au loc cele mai mari concerte date la Moscova. Felul în care au fost primite lucrările, dirijate de către Kiril Kondrașin, un mare dirijor și un foarte serios muzician pe deasupra, este uimitor pentru un străin. Nu este mai puțin adevărat însă ca și excelentul violoncelist Rostropovici, care a interpretat *Rapsodia-Concert pentru violoncel și orchestră* de Aram Haciaturian, în stilul său de a cînta plin de frenezie, a provocat în sală un adevărat delir de entuziasm, cum rareori am văzut. În cadrul aceluiași concert am mai ascultat *Uvertura festivă* de același compozitor, un *Capricio azerbaigian* de Amirov, cu o ritmică trepidantă, melodică populară, orchestrat briliant și, în primă audiție, mai multe fragmente din opera *Podniavcii* de talentatul compozitor Sidelnikov. Este o lucrare mai veche, ce continuă tradiția operei ruse. Muzica operei nu ne-a convins însă în măsura în care ne-a convins o altă lucrare, audiată la Uniunea Compozitorilor din Moscova, și în care am putut admira calitățile sale de înaltă măiestrie.

O seară de balet, în frumoasa sală de Operă și Balet „Kirov" din Leningrad, desigur, este o delectare artistică de prim rang. N-are importanță ce se joacă ci felul cum se dansează, originalitatea punerii în scenă, perfecțiunea execuțiilor în ansamblu, gradul extrem de înalt de măiestrie artistică al soliștilor fiind absolut

suficiente ca să te facă să uiți totul, chiar și muzica, și să te concentrezi doar asupra mișcării de dans. Ce mai contează muzica ? Cred că cea mai mare parte a publicului nici nu o aude. Ai impresia că totul se petrece pe o oglindă de ghiață și nu pe pardoseala unei scene, atît de fluide și elegante au devenit mișcările corpului uman. Dacă la început patinajul artistic s-a inspirat mult din baletul pe scenă, se pare, baletul a primit noi impulsuri de la dansul pe ghiață. Nu-s specialist în materie, dar aceasta mi-a fost impresia cînd am văzut ansamblul de balet din Leningrad, mișcîndu-se ca niște zîne din povești, parcă deasupra scenei și nu pe ea.

Am avut norocul de a prinde o seară de balet, din cadrul Festivalului „Nopților albe", în care au apărut un deosebit de mare număr de excelenți soliști de prim rang, cei mai mulți laureați la diferite concursuri naționale sau internaționale. Enumerînd doar pe aceștia, oricine își poate da seama despre ce este vorba : M. H. Barîșnikov, G. T. Komleva, C. V. Vikulov, O. H. Moiseva, V. I. Afanaskov, H. I. Kovmir, C. V. Efemova, N. K. Segeev, V. A. Budarii și mulți alții. Ce program a figurat pe afiș ? Un mixtum compositum. *Chopiniana* — un balet realizat pe muzică de Chopin, în orchestrația lui Glazunov și Keller, baletul *Pachita* pe muzică de Minkus și fragmente din balete de Ceaikovski, Delibes, Soloviov-Sedoi.

În capitala Letoniei, Riga, un oraș cu veche tradiție muzicală, — să ne amintim doar de activitatea lui Wagner în acest oraș, de premiera operei *Rienzi* — am fost la un concert interesant, ingenios alcătuit, chiar dacă la prima vedere ar putea șoca, cele *Trei corale pentru orgă* de César Franck fiind cuplate cu *Requiemul* de Gabriel Fauré.

Tînăra organistă Jevgenia Lisicina a interpretat cu multă înțelegere și aprofundare artistică cele trei corale. Comparînd cele două execuții ale *Coralului în la minor*, piesă care a figurat și în recitalul de la Moscova, mi-am dat seama cît de mult ajută instrumentul tălmăcirea unei lucrări. Dacă orga nouă din sala Ceaikovski, o soră a orgii noastre din sala Radioteleviziunii, construită de către firma Rieger din Cehoslovacia, a pus pe interpret în fața unor probleme dificile de registrație la muzica romantică și la Franck în mod special, orga din Riga, tipul orgii de orchestră, construită la sfîrșitul secolului trecut de cunoscuta firmă Walker (deci o soră a orgii de la Ateneu) cu bogăția ei în registre cu ancii a fost parcă creată în mod special pentru muzica lui Franck. Nu știu însă cum ar suna Bach de pildă, sau muzica contemporană cîntate pe ea.

Interpretarea *Requiemului* a fost foarte îngrijită. Un cor mic, corul Radioteleviziunii din Riga, specializat mai cu seamă în muzica contemporană — dar foarte bun, pregătit minuțios de dirijorul lui permanent Edgars Racevskis, plus o orchestră mică, au fost conduse de Leons Reiters cu multă autoritate artistică și sensibilitate muzicală, în așa fel, încît frumoasa muzică a lui Fauré a sunat stilistic impecabil, convingător. În ultimele luni am ascultat *Arta fugii* de Bach de trei ori, de două ori la București și o dată la Moscova, de fiecare dată într-o altă versiune. Mă abțin să discut despre calitatea orchestrărilor respective. Îmi permit doar o remarcă : admir naivitatea cu care diferiți dirijori pornesc la retălmăcirea, adică la orchestrarea acestei capodopere, fără nici un fel de complex ... La Moscova „eroul" a fost tînărul Anton Sapoev.

La Uniunea Compozitorilor din Moscova, Leningrad și Riga am ascultat o serie de foarte bune lucrări. Alături de compozitorii consacrați ca Șostakovici, Haciaturian, se ridică o nouă generație extrem de talentată, din care am remarcat în mod special pe seriosul și adîncul Butko, pe Sidelnikov și Eșpai.

Dar dacă m-ar întreba cineva ce anume m-a impresionat cel mai mult din cele văzute în călătoria mea prin Uniunea Sovietică : Ermitajul, Galeriile Tretiakov, Kremlinul, Petrodvoreț, Muzeul Pușkin, Teatrul mare, Ansamblul de balet din Leningrad, sau concertul în care a cîntat minunatul Rostropovici, răspunsul nu ar fi greu de dat. Toate aceste lucruri minunate m-au încîntat, m-au fascinat. Dar cel mai mult m-au impresionat oamenii, setea lor de cultură, entuziasmul lor pentru tot ce este frumos, pentru MUZICĂ.

ANDREAS PORFETYE

Din viața muzicală a R.D.G.

Viața muzicală din țara noastră a înflorit în ultimii ani în mod amplu și multilateral. Este imposibil să oferim aici, într-o măsură satisfăcătoare, o privire generală asupra a tot ceea ce se întîmplă zi de zi în marile centre muzicale ale țării — la Berlin, Leipzig, Dresda, — în orașele mai mici sau chiar la țară — în acest domeniu. De aceea vom releva în cele ce urmează, pe scurt, cîteva aspecte mai importante.

În R.D.G. există aproximativ 85 de orchestre. Unele dintre ele se bucură de renume mondial și au o tradiție seculară. Astfel, Capela de stat din Dresda sărbătorește anul acesta cel de al 425-lea jubileu al său. Orchestra Gewandhaus din Leipzig și Capela de stat din Berlin, au întreprins cu cîteva săptămîni în urmă cu succes, împreună cu Opera de stat din Berlin, un turneu de patrusprezece zile la Paris. Alături de acestea, Orchestra Filarmonică din Dresda, Orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Berlin și Leipzig fac parte din ansamblurile orchestrale de frunte ale R.D.G.

În concertele acestor orchestre se reflectă o tendință esențială a vieții muzicale socialiste din R.D.G.: ea se referă la cultivarea intensivă a moștenirii muzicale. În legătură cu noile rezultate ale cercetărilor muzicologice sînt fixate aici noi norme. Acestea au în vedere, de exemplu, dezbaterile asupra operei lui Ludwig van Beethoven. În anul Beethoven — 1971, Orchestra Gewandhaus, sub conducerea lui Kurt Masur, a interpretat la Televiziune toate cele nouă simfonii ale marelui clasic. Aceste interpretări erau menite să apropie figura revoluționarului umanist Beethoven de milioane de telespectatori. Înainte de fiecare emisiune, diverși muzicologi explicau esența și conținutul simfoniei care era cîntată, într-o discuție de asemenea televizată. În acest fel interpretarea muzicală și contribuția muzicologică de popularizare a operei se completau și contribuiau la adîncirea înțelegerii auditorilor. De altfel, munca științifică de popularizare, pentru o mai adîncă înțelegere a muzicii, ocupă în R.D.G. un spațiu larg. Cu ocazia pregătirii celui de-al II-lea Congres al muzicii din R.D.G., care s-a desfășurat în noiembrie anul trecut, și care a stabilit liniile de dezvoltare ale vieții muzicale pentru următorii ani, a avut loc o conferință de două zile la care muzicologi, activiști culturali, compozitori și interpreți s-au ocupat exclusiv de problema îmbunătățirii muncii științifice de popularizare pe tărîm muzical. În anul Mendelssohn — 1972 au apărut cunoștințe fundamental noi asupra operei acestui important compozitor. Muzica sa, defăimată de fascism și socotită în lumea burgheză plată, sentimentală și plăcută, a fost redescoperită ca avînd o atitudine activă, aspirînd la dezbateri vehemente, expresive și de asemenea tragice. În același timp, Orchestra Gewandhaus, pe care așa cum este cunoscut, a condus-o Mendelssohn însuși, a prezentat pentru prima oară simfoniile sale de tinerețe de-abia cunoscute, înregistrate de asemenea și pe discuri care între timp sînt răspîndite pe plan internațional. În mod asemănător, la fel de activ a contribuit Kreuzchor de renume mondial, din Dresda, la cunoașterea mai profundă a lui Heinrich Schütz a cărui operă a fost interpretată deosebit de intensiv anul trecut, cu ocazia jubileului său. Din cercul acestor străduanii pentru redescoperirea și reînsușirea moștenirii clasice face parte și atenția neîntreruptă acordată în R.D.G. operei lui Händel, cu festivale anuale la Halle, orașul în care s-a născut maestrul, cu interpretarea oratoriilor sale de către corurile și orchestrele Radiodifuziunii din Berlin sub conducerea lui Helmut Koch. De curînd a apărut o nouă ediție de înregistrări pe disc a ultimului oratoriu al lui Händel *Jephta*, cu interpreții susmenționați.

La aceste străduanii pentru o nouă însușire a moștenirii clasice se adaugă și efortul de a lărgi cercul lucrărilor cîntate, de a face cunoscute lucrări pe nedrept uitate.

În această ordine de idei trebuie menționată în special activitatea întreprinderii VEB Deutsche Schallplatten. De cîtva timp apar aici „ediții", adică serii de discuri care reprezintă, în baza unei concepții strict științifice, cele mai importante opere, chiar și necunoscute, ale unor maeștri valoroși din trecut. Astfel, apare pe discuri o ediție *completă* a lucrărilor lui Beethoven așa cum nu a mai existat pe piața internațională a discului. Alte ediții sînt dedicate lui Heinrich Schütz, Felix Mendelssohn Bartoldy, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Georg Friederich Händel, Johannes Brahms, Franz Schubert. Toate aceste ediții cuprind 50 pînă la 80 de discuri cu texte introductive amănunțite.

Alături de preocuparea pentru moștenirea muzicală, un loc important în programele manifestărilor simfonice precum și camerale este ocupat de promovarea creației contemporane din R.D.G., din țările socialiste prietene, a artei muzicale umaniste contemporane din lumea întreagă. Manifestări de vîrf ale acestei activități sînt Bienalele muzicale, organizate de Uniunea Compozitorilor. Cea de a IV-a a avut loc în februarie, anul acesta.

Prin sistemul de comenzi sociale, activitatea compozitorilor din R.D.G. este stimulată în mod deosebit. Orchestrele, soliștii, teatrele pot face comenzi compozitorilor, care sînt finanțate din fondurile statului. Pot face comenzi și sindicatele și alte organizații. Ele convin cu compozitorul respectiv asupra felului și caracterului lucrării ce trebuie scrisă, în conformitate cu necesitățile sociale. Lui îi este garantată prima audiție. Deseori se asociază la asemenea comenzi și parteneri sociali, brigăzi din întreprinderile productive. Ei participă activ la procesul de creație a lucrării, iau cunoștință, cu această ocazie, de intențiile compozitorului și consideră lucrarea creată și ca o lucrare a lor. Această colaborare ridică viziunea socială a compozitorului, îl ajută să înțeleagă mai adînc valoarea muncii lui pentru societate. Pe de altă parte, ea adîncește înțelegerea partenerilor săi în ce privește specificul esenței estetice a artei muzicale, cu referire, în mod special, la particularitățile muzicii contemporane cu sonoritățile ei adesea neobișnuite.

Multe lucrări importante ale creației muzicale din R.D.G. s-au născut cu ajutorul unor asemenea comenzi.

În creația muzicală din R.D.G. au apărut în timpul din urmă, alături de maeștrii cunoscuți ai generației mai vîrstnice ca Paul Dessau, Ernst Hermann Mayer, a celei mijlocii (Günter Kochan), compozitori tineri, de succes, care au atras atenția asupra lor prin lucrări interesante. Menționăm pe Friedrich Goldmann (a cărui *Sonată pentru cvintet de suflători și pian* a făcut senzație la ultima Bienală), Georg Katzer, Tilo Medek, Udo Zimmermann.

Trebuie remarcat, în creația muzicală din R.D.G. a ultimilor ani, faptul că mulți compozitori s-au adresat intensiv genului operei. O serie de opere așteaptă premiera, ca de exemplu *Călărețul nopții* de Ernst Hermann Mayer, *Einstein* de Paul Dessau. Un mare număr a cunoscut în ultimele luni premiera și în cele mai multe cazuri au fost și reprogramate la mai multe teatre. Menționăm *Încă o lingură de otravă, iubitule* (o operă cu subiect polițist, de Siegfried Matthus pe un libret de Peter Hacks, *Moara lui Lewin* (după Bobrowski) de Udo Zimmermann, *Minunea cea de toate zilele* (după Jewgeni Schwarz) de Gerhard Rosenfeld, *Ulciorul spart* (după Kleist) și *Jourdain cel nebun* (după Molière) de Fritz Geissler, *Karin Lenz* de Günter Kochan.

În R.D.G. există un mare număr de teatre muzicale. Pornind de la activitatea Operei Comice din Berlin, aflată sub conducerea lui Walter Felsenstein,

toate şi-au însuşit, fiecare într-un fel propriu, experienţa activităţii de orientare realistă a teatrelor muzicale. Acest lucru, foarte util pentru operele noi, a fost însă în ultimul timp favorabil interpretărilor noi foarte interesante a lucrărilor din moştenirea clasică. Trebuie menţionată în mod deosebit în această ordine de idei activitatea Operei din Leipzig sub conducerea directorului de operă Joachim Herz. Herz a prezentat cu cîtva timp în urmă o foarte originală montare a operei *Xerxes* de Georg Friederich Händel, primită cu multă plăcere de public, în care trăsăturile bufe ale lucrării au fost interpretate în mod strălucit. Herz a pornit acum şi la o nouă studiere a *Inelului Nibelungilor* de Richard Wagner. Pentru prima oară în istoria interpretării acestei Tetralogii s-a căutat aci să se scoată scenic în evidenţă, cu succes, convingător, tendinţa consecvent anticapitalistă a muzicii, să se arate că lumea zeilor, uriaşilor şi piticilor germani evocată de Wagner nu este altceva decît o reproducere stranie a contradicţiilor insolubile ale lumii capitaliste, ale însuşi timpului lui Wagner. În felul acesta *Walhalla* din *Aurul Rinului* care a fost prezentată de curînd în premieră, nu mai apare ca cetate mistică, solemnă a eroilor, ci ca simbol pompos al erei wilhelmiene, amintind prin stilul arhitectural de perioada după 1870.

Cu un asemănător spirit pătrunzător realist-critic a înscenat acum cîtva timp Ruth Berghaus, directoarea Ansamblului Berlinez, la Opera Germană de Stat din Berlin *Bărbierul din Sevilla* de Rossini — nu ca un regal luxuriant de bel canto, ci ca o bufonadă ironic-critică cu clară tendinţă socială.

Aci se evidenţiază străduinţa permanentă a artiştilor din R.D.G. de a nu merge în continuare fără critică pe căi vechi bătătorite, ci de a căuta şi experimenta, conform cerinţelor societăţii socialiste în dezvoltare, noi căi ale interpretării. Această trăsătură spre o relaţie vie între artă şi societate, care tinde către ridicarea unor noi probleme care caută alte rezolvări, este în momentul de faţă hotărîtoare pentru întreaga tendinţă a vieţii muzicale din R.D.G. atît în domeniul interpretării, cît şi în cel al creaţiei. De la cel de-al II-lea Congres al muzicii din R.D.G., care a dezbătut, în baza indicaţiilor celui de al VII-lea Congres al Partidului Socialist Unit German, starea actuală şi dezvoltarea viitoare a vieţii muzicale, această efervescenţă creatoare a cuprins pe toţi artiştii şi este de sperat că ea se va reflecta în numeroase opere noi şi emoţionante, ca şi în interpretări profunde, pătrunse de spiritul actualităţii operelor umaniste din moştenirea muzicală.

HANSÜRGEN SCHAEFER

(în româneşte de Nadejda Vîlcu),

FESTIVALURI INTERNAŢIONALE

„Orfeul de aur"—R. P. Bulgaria

La Slancev Briag, localitatea aflată pe litoralul R. P. Bulgaria, s-a desfăşurat, între 3 şi 7 iunie, cea de a doua ediţie a Festivalului internaţional al cîntecului de muzică uşoară „Orfeul de aur", manifestare de prestigiu în lumea întreagă. Actuala ediţie a prezentat, în patru seri consecutive, patrusprezece piese inedite ale compozitorilor bulgari, în interpretarea a treizeci şi unu de cîntăreţi din douăzeci şi şapte de ţări.

Referindu-ne la recitalurile din a doua parte a serilor de festival, vom spune că, fără îndoială, momentul cel mai bun l-a oferit Salena Jons (S.U.A.) una din cîntăreţele tinere cele mai cunoscute şi preţuite în patria sa, al cărei program a fost alcătuit din songuri şi piese de jazz. Voce pregnantă, puternic colorată şi folosită cu dezinvoltura unei tehnici perfect puse la punct, ea a stîrnit aplauze îndelungi.

La un nivel tot atît de înalt s-a prezentat cuplul alcătuit din cîntăreţii de culoare Mac şi Kate Kissoon (Marea Britanie).

Recitalul lui Gianni Morandi, acompaniat de o formaţie instrumentală proprie, s-a bucurat de o primire entuziastă. Popularul cîntăreţ italian şi-a alcătuit programul din cîteva mari succese ale sale, ca şi din melodii noi, cărora le-a conferit acea căldură comunicativă, realizată nu prin vreun artificiu paramuzical, ci printr-o sinceritate convingătoare ce-l prinde atît de bine pe acest artist.

Orchestra de estradă a Radiodifuziunii din Erevan (URSS) s-a evidenţiat printr-un rar elan ritmic şi o deosebită sensibilitate pentru timbrurile instrumentale. În repertoriul ei, interesant şi variat, am aplaudat şi o piesă românească, într-un aranjament special scris pentru această mare orchestră de dans.

Tereza Kesovia (Jugoslavia), a impresionat prin vivacitatea ei temperamentală, prin inteligenta alegere a melodiilor cîntate, în timp ce Helena Vondrackova (Cehoslovacia), s-a remarcat prin virtuozitatea vocală şi dramatică.

Concursul de interpretare a constituit capitolul cel mai impresionant, prin numărul mare şi calităţile diferite — unele de răspicată valoare artistică — ale concurenţilor. Marele trofeu „Orfeul de aur" a fost obţinut de tînăra cîntăreaţă suedeză Lena Erickson, cu o voce frumoasă şi clară şi un stil personal de interpretare.

Premiul I a fost conferit *ex aequo* lui Frankie Stevens (Marea Britanie) şi Sofiei Rotaru (URSS). Primul, o personalitate captivantă, cu un timbru vocal de o rară frumuseţe, a cucerit prin sinceritate, francheţe şi o îndrăzneală de bun gust a interpretării. Sofia Rotaru, din R.S.S. Moldovenească, a impresionat prin muzicalitatea uimitoare înnăscută, prin naturaleţea comportării scenice.

Premiul II, *ex aequo* şi acesta, a încununat calităţile lui Miro Ungar (Jugoslavia), soţul Terezei Kesovia, şi ale Aylei Alsan (Turcia). Ungar e un interpret bun şi sigur pe sine, avînd darul de a „amplifica" semnificaţia cîntecelor şi de a afla pentru ele o rezonanţă imediată în ascultători. Cîntăreaţa turcă, o fire profundă şi sensibilă — considerată în ţara ei una din cele mai bune interprete în teatrul drama-

tic — face parte din categoria atît de rară a interpretelor capabile să dramatizeze cu noblețe și cu o extraordinară putere de convingere, de felul polonezei Ewa Demarczyk.

Premiul III a fost atribuit cîntărețului Mary Cristy (Luxemburg) și cîntăreței Donika Venkova (Bulgaria), iar o mențiune specială a obținut-- pe merit, Alison McCallum (Australia).

Muzica noastră ușoară a fost prezentată la festivalul bulgar prin Dida Drăgan, interpretă talentată, care n-a izbutit însă să dea, în seara competiției, întreaga măsură a posibilităților sale, se pare încă nu suficient de bine stăpînite.

Ni s-a părut că numărul tinerilor interpreți de gen, temeinic pregătiți și înzestrați cu personalitate artistică precis conturată crește într-un ritm viu pe tot globul, odată cu perfecționarea mijloacelor tehnice de captare și difuzare a muzicii și cu exigențele firesc sporite ale publicului. Trebuie să apreciem în mod obiectiv meritele acestui festival din țara vecină și prietenă, care contribuie eficient la înnobilarea muzicii ușoare și a artei interpretării ei printr-un concurs complex și printr-o încurajare remarcabilă a talentelor adevărate.

MIȘU IANCU

Concurs pentru tinerii muzicieni-Montreal

În august 1963 Institutul Internațional de Muzică din Canada a hotărît să organizeze un Concurs Internațional pentru tinerii muzicieni (pian, vioară, canto), concurs acceptat, datorită nivelului său ridicat, în 1966, în Federația Concursurilor Internaționale de muzică din Geneva.

Am primit cu toată plăcerea invitația ce mi-a fost făcută pentru a participa ca membru în juriu, la concursul consacrat în acest an cîntecului, desfășurat între 28 mai și 12 iunie 1973.

Am fost astfel alături de soprana Dame Eva Turner, azi în vîrstă de 82 ani, artista preferată a lui Arturo Toscanini la Scala din Milano, în operele lui Verdi, Puccini, ale lui Wagner, parteneră prețuită de Aureliano Pertile și a tenorului Martinelli, de soprana franceză Janine Michau care a dus faima artei interpretative pe cele mai mari scene ale lumii, cu 30 de ani în urmă și pe scena Operei Române în *Lakme*, *Bărbierul*, *Manon*, etc. Din partea R.F. Germania a participat bas-baritonul Hans Hotter, aplaudat Wotan și Hans Sachs la Beyreuth, Viena, München, Paris, Berlin. Canada a fost reprezentată de Gaston Germain, azi directorul general al Centrului de artă din Orford J.M.C. (Tineretul Muzical Canadian).

Patruzeci de concurenți din 14 țări au fost înscriși inițial. Din partea României a participat Gh. Emil Crăsnaru, acompaniat la pian de Marta Joja.

Dificultățile concursului din Montreal sînt bine cunoscute în cercurile muzicale de pretutindeni, exigențele formulate făcînd ca cei mai mulți tineri să ezite, hotărîndu-se foarte greu să participe.

În prima etapă, concurenții trebuie să interpreteze o arie dintr-o cantată sau oratoriu de J. S. Bach sau Händel, trei arii de operă, două lieduri și două melodii cu caracter contrastant, o arie sau un lied de un compozitor contemporan din țara de origine a fiecărui participant. În etapa a doua, o lucrare de Mozart, o arie de concert sau un fragment dintr-un oratoriu, un rol întreg de operă, un ciclu complet de lieduri. În etapa finală, o arie de Mozart, o melodie sau un lied (ales din 27 compozitori), o mare arie de operă (aleasă din 22 compozitori) o lucrare inedită, comandată anume pentru concurs, a unui compozitor canadian. Lucrările au trebuit interpretate în limba originală și din memorie, iar ariile și oratoriile au trebuit cîntate riguros în tonalitatea originală.

După prima etapă, din cei 33 de concurenți prezenți au fost eliminați 17, iar după etapa a 2-a au fost admiși să ia parte în etapa finală numai 9.

Membrii juriului au avut latitudinea să aprecieze absolut personal calitățile și defectele concurenților.

Asistența enormă, prezentă la toate etapele, aștepta cu nerăbdare anunțarea rezultatului etapei finale, terminată după miezul nopții. Pînă la 3 dimineața s-a procedat la calcularea punctelor după care, directoarea generală, Monique Marcil, i-a prezentat pe premiați. Primul premiu de onoare, Gh. Emil Crăsnaru, România (31 de ani). Soprana sovietică Makwala Karashvili, premiul al doilea (31 de ani). Baritonul sovietic Vladimir Malchenko (28 ani) împreună cu mezzosoprana Carole Walters U.S.A. (29 de ani), premiul al treilea și al patrulea. Elis Brent (26 de ani) bariton U.S.A. premiul 5, Sigfried Lorenz (26 de ani) bariton, R.F. Germania împreună cu Gary Kendal, bas bariton U.S.A. (29 ani) premiul 6 și 7. Basul Maurice Brown (33 ani) Canada, premiul 8 și Gennady Piniaddgini, URSS, premiul al 9-lea.

Pentru cea mai bună interpretare a lucrării *Arcana*, a compozitorului canadian Schafer s-a oferit un premiu special sopranei sovietice Karashvili.

Însușirile lui Gh. Emil Crăsnaru au fost apreciate în mod superlativ de către juriu.

Criticul Claude Gingers declară, între altele, în ziarul „La presse Montreal" din 13 iunie a.c. : „Crăsnaru a făcut din nou să-i fie admirată vocea bogată, puternică și flexibilă, dovedind o mare înțelegere a rolurilor abordate și o mare dezinvoltură în scenă".

La anunțarea rezultatului am simțit fiorul binefăcător al unei imense bucurii ce rareori îți este dat să o trăiești.

Iar ca amintire de neuitat : în seara concertului de gală în fața sălii arhipline președintele concursului a înmînat pe scenă diplomele cu premiile laureaților, ce aveau în mijlocul lor pe Crăsnaru, cu un coș de flori purtînd tricolorul României...

În aplauze prelungite, președintele concursului subliniind și prezența ambasadorului României aflat în sală, publicul a aclamat îndelung pentru România.

EMIL MARINESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

COMPTE RENDU

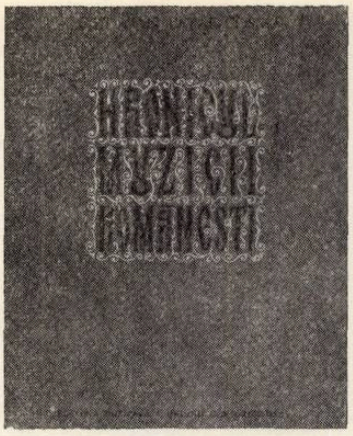
Hronicul muzicii româneşti (Chronique de la musique roumaine) par Octavian Lazăr Cosma

Pour accentuée que soit à l'heure actuelle certaine tendance visant à réduire les effets de l'historisme, la vision diachronique persiste, ainsi qu'on l'observait avec raison, jusque dans l'investigation des phénomènes qui se déploient sous nos yeux. L'adoption d'un nécessaire synchronisme méthodologique aurait peut-être le mérite de diminuer la super-production des traités d'"histoire", surtout dans le domaine des sciences humaines ou de l'art (étant donné qu'il s'agit presque toujours d'aires culturelles depuis longtemps étudiées) et d'orienter nombre de contributions vers d'autres genres de la littérature d'information, mais ne saurait certainement pas mettre sous le signe de l'interrogation l'opportunité de tous les ouvrages d'histoire — études partielles ou synthèses. Aussi bien, de ce point de vue, la parution d'ouvrages portant sur le passé de la musique roumaine nous semble-t-elle particulièrement heureuse.

N'importe quelle histoire de la musique en Roumanie présente forcément le double caractère d'une contribution partielle (qui fournit sans cesse de nouvelles données, étant donné le vaste domaine appelé à être défriché) et d'une oeuvre de synthèse susceptible, par l'avalanche des matériaux d'information, d'être iconoclaste et incompatible avec bon nombre de conclusions déjà acceptées à l'unanimité et considérées — il n'y a pas longtemps — comme définitives.

Hronicul muzicii româneşti (Chronique de la musique roumaine) de Octavian Lazăr Cosma* — oeuvre impressionnante par l'étendue du projet général que se propose l'auteur autant que par une réalisation encore inédite — représente le premier volume (477 pages) d'une histoire complète du développement de l'art musical sur le territoire de la Roumanie. Le titre archaïque de „chronique", emprunté pour l'occurence à la grande tradition des historiographes roumains du XVIII-e siècle, convient sans doute à ce premier volume portant sur les temps les plus reculés de la musique roumaine ainsi que sur les époques ancienne et médiévale. Cependant, méthodologiquement parlant, de même que du point de vue de la vision historique, l'étude de O. L. Cosma contredit toute identification avec un simple exposé "chronologique" de faits connus depuis longtemps ou découverts depuis peu. Bien que l'information soit extrêmement riche, bien que l'auteur apportât de nouvelles données sur de nombreuses époques et qu'il s'arrêtât longuement sur de nombreux aspects non éclaircis ou controversés, pour mieux faire connaître son opinion (en remplissant ainsi le *desideratum* de toute contribution partielle), le livre est centré sur la réalité et la dynamique du phénomène musical proprement dit. O. L. Cosma en détache les voies à suivre dans l'oeuvre de recherche entreprise, et loin de se cramponner à certain cliché, à certain schéma fixé d'avance ou à un traitement uniforme des problèmes qui surgissent à des étapes différentes, il établit le contenu des chapitres du livre en fonction des facteurs les plus divers (depuis les facteurs

* Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1973, vol. I.



documentaires et historio-sociaux, à ceux d'ordre théorique et même de création, ces derniers scrutés en profondeur lorsque les "monuments" de l'art musical roumain le permettent). Ce sont là des facteurs qui apportent d'eux-mêmes la mise en lumière, dû à leur signification absolue, à leur aptitude de révéler la vérité „historique" et surtout dû à leur importance dans le développement spécifique de la musique roumaine, de son climat éthique, esthétique et spirituel.

Méthode complexe, il faut voir dans son élaboration l'apport du temps et de la collectivité, en un mot une maturité de l'historiographie musicale roumaine qui, avec chaque ouvrage, marque un pas de plus sur le chemin qui parti du simple enregistrement des faits, atteint au stade de leur interprétation.

Pour la plupart des spécialistes de la musique de l'Est et surtout du Sud-Est de l'Europe, il est évident qu'une image complète et authentique des cultures musicales de cette zone ne saurait être contournée qu'à partir d'une prémise portant sur l'interférence artistique de l'Occident, l'Orient, le Nord et même le Sud du continent, portant également sur l'interférence de la musique folklorique et de la musique professionnelle de tout type, enfin sur l'interférence de certaines cultures nées d'un fonds commun (comme par exemple l'art grégorien — occidental — et l'art byzantin — oriental —), mais séparées ensuite par des structures morphologiques presqu'incompatibles réciproquement, pour que — finalement — elles fusionnent dans ce que le XIX-e appela "les cultures nationales".

Dans des lignes amples mais finement détaillées, l'ouvrage de O. L. Cosma établit la contribution de ces cultures au cours des périodes marquées successivement par les premières manifestations musicales (vestiges notamment matériels), les références des Anciens sur l'art musical thracodace, le legs du folklore (riche en traces archaïques), les mentions des différents témoins du temps concernant la culture musicale des Proto-Roumains, la culture médiévale greffée sur l'art grégorien et byzantin, enfin la séparation intervenue ultérieurement, à l'époque de la Renaissance, en Moldavie, Valachie et Transylvanie, entre ces mêmes cultures, que vers 1800 devait cependant rapprocher l'esprit des Lumières. Aussi bien, en adoptant une position scientifique, le livre s'inscrit dans la sphère des tendances actuelles d'envisager l'histoire de l'art musical roumain comme ayant des débuts de beaucoup antérieurs au XIX-e siècle. Néanmoins, c'est avec raison que ce dernier soit tenu pour le moment de la véritable affirmation des compositeurs d'empreinte occidentale. D'ailleurs, suivant les conceptions actuelles, ce siècle — loin d'être marqué seulement par l'apparition des germes d'une pensée musicale — ne fait qu'enregistrer une mutation d'accent, le fond de sensibilité et la force créative s'étant manifestés des siècles avant, encore que sur d'autres plans culturels. Pour illustrer cette position de l'historiographie roumaine, l'ouvrage de Octavian Lazăr Cosma représente une contribution de très grande importance.

GHEORGHE FIRCA

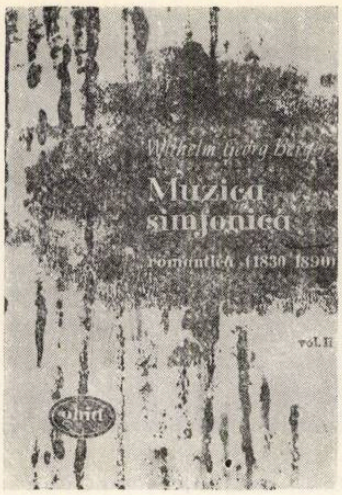
La musique symphonique de Wilhelm Berger

Récente parution des Editions Musicales de l'Union des Compositeurs Roumains, ce volume — en fait le second d'un cycle musicologique consacré par l'auteur au concept symphonique, depuis le classicisme musical viennois à l'époque contemporaine, autrement dit dès les premiers temps de son affirmation — est destiné à présenter le développement de l'art symphonique européen pendant la période romantique de 1830 à 1890.

En évitant délibérément le type du simple exposé impersonnel, de même que le genre de l'analyse consciencieuse des éléments en continuel devenir de la forme musicale — inutile, au dire de l'auteur même, lorsque l'on se place au niveau des grandes significations de l'oeuvre d'art —, le présent ouvrage se propose tout d'abord d'être un immense essai monographique sur la pensée symphonique au lendemain de l'important moment historique que fut le classicisme musical. Cet ouvrage, que nous signalons à l'attention des mélomanes et que l'auteur traite, en sous-titre, de "guide", est au fond un guide *sui generis*, car il dépasse assurément le sens primaire de l'analyse, il n'utilyse, qu'avec prudence la forme de l'exposé, de la relation ou de la description phénoménologique, W. Berger s'élevant — à partir de la simple évocation des éléments composants — à une véritable interprétation esthétique du

phénomène musical au siècle dit romantique ; raffinée et docte, cette interprétation ne laisse pas d'être accessible à l'entendement qui, en dernière instance, suppose une méditation sur l'acte musical, sur l'oeuvre d'art musical commentée. Envisagé sous cet angle, l'ouvrage qui nous occupe ici est à sa manière un guide, un guide s'adressant à un vaste cercle de mélomanes, d'habitués des salles de concerts, à tous ceux qui ont franchi le seuil des premières perceptions musicales et qui se dirigent, arrivés là, vers une compréhension plus approfondie du phénomène musical considéré comme un acte de haute culture ; d'ailleurs, c'est justement cette sorte d'intelligence supérieure du phénomène que vise l'auteur dans ces pages, cet entendement révélateur des sens enfouis, moins évidents peut-être mais de combien plus précieux, puisqu'ils tracent le message même de l'oeuvre musicale, le *credo* du compositeur qui, en partie, représente aussi la spiritualité de l'époque.

On peut afirmer avec certitude que pour élaborer son ouvrage, l'auteur s'est surtout servi de la conception historique évolutive, dont il a fait son instrument de travail le plus important ; c'est à travers celle-ci qu'il a analysé et interprété les grands moments de la culture du siècle précédent, chaque événement, chaque acte artistique, rapporté aux personnalités de la période romantique, étant pesé du point de vue de son devenir logique, depuis les prémisses au moment caractéristique de son développement, avec toutes les implications et les conséquences possibles dans l'époque. Comme tel, la démonstration, semble-t-il la plus importante, que W. Berger tente et réussit à faire dans son livre, le conduit à affirmer que „sur tous les plans, rapporté au classicisme, le romantisme signifie un phénomène complexe et riche en prolongements". Et de poursuivre : "Dans leurs grandes lignes, le classicisme et le romantisme constituent en musique une seule époque créatrice qui ne saurait que difficilement être disjointe dans une phase purement classique et une autre purement romantique, bien que les différences — pour être profondes et évidents — ne soient pourtant pas fondamentales". Et, qui mieux est, il impose une conclusion pertinente à partir des observations faites sur la musique arrivée au romantisme, à savoir qu'"il n'existe pas de style romantique qui soit décisif pour définir l'époque romantique dans l'histoire de la musique", car — affirme-t-il ailleurs, "la typologie classique du style musical représente le fondement et la source génératrice des rameaux romantiques". Le fait essentiel que l'auteur établit dès le début, c'est que le romantisme se définit en tant qu'attitude spirituelle, en tant qu'état d'esprit. La constatation est d'autant plus précieuse qu'elle dresse devant le lecteur l'image de cette vaste époque, particulièrement complexe et lourde de contradictions, où "coexistent des éléments contraires, persistants sous des formes multiples, difficiles à être décantés à travers une musique soumise aux transformations, comme par exemple les oscillations et les oppositions émotivité-rationnel, concret-abstrait, réél-fantastique, prégnant-indéfini, subjectif-objectif, explicite-implicite, romantique-classique, fiction-vérité, à programme-sans programme, populaire-savant, profane-mystique..." Malgré ces antinomies ou, mieux dit, à cause d'elles, l'attitude romantique que nous evoquions tantôt, se caractérise, en dépit de sa spécificité, par „la poétisation de l'image sonore en même temps que de l'interprétation musicale en tous genres instrumentaux, l'assouplissement des reliefs mélodiques, la transformation de la substance du thème et du motif en conduits mélodiques à large souffle. Les poètes romantiques, en rendant leurs vers musicaux, ont orienté la pensée musicale instrumentale vers un concept syncrétique".



Envisagée dans son ensemble, on peut dire que l'ouvrage de W. Berger réussit, par l'intermédiaire des grandes personnalités romantiques, à cerner une vision panoramique de l'époque, ces personnalités définissant à leur tour les grands moments du romantisme ; on dirait d'un paysage de montagne, où les sommets sont mis en lumière dans une vaste ambiance culturelle et artistique, avec des embranchements caractéristiques et des implications significatives tant du point de vue social-historique et littéraire-philosophique, que musical-artistique.

Ainsi, les chapitres du livre s'ordonnent et font briller ces grandes personnalités qui ont „fait" l'époque et qui, somme toute, représentent ses grands moments, ses sommets. En disant cela, j'envisage les premières „affirmations", intensément confirmées dans la dramaturgie instrumentale „de haute noblesse et d'ardent lyrisme" de Berlioz, telle une contribution logique et naturelle „au grand thème de la dramaturgie symphonique", à partir d'un maximum d'économie de la substance, thème que Mozart avait couronné dans sa *Symphonie en Ut majeur*, la dernière, dénommée „Jupi-

ter", ensuite Beethoven dans sa *Symphonie en Ut mineur, la Ve*, appelée „La symphonie du Destin". Puis, dans le contexte des mêmes affirmations, à côté de Berlioz, Chopin est qualifié de „précoce modeleur de la sensibilité romantique et de l'expression intensément subjectivée".

Les premières „questions et reponses" de l'époque romantique sont dues à Mendelssohn et Schumann et c'est dans ces débats que, par des modalités différentes, s'affirme comme un problème majeur la poétique musicale envisagée en tant que „réflexion musicale par excellence, vers poétique, au — delà du mot". Outre ces aspects, l'auteur crayonne avec une grande finesse de véritable portraits spirituels, dont quelques uns sont aussi lapidaires que rééls ; par exemple, sur Schumann : „savoir était pour lui (Schumann — n.n.) l'égale de créer" ; Liszt, submergé par „le tourbillon des courants" : „comme nul autre de ces représentants marquants qui ont contribué à la création de la musique savante, il se peut que ce soit Liszt qui fut accepté comme innovateur et dédit comme maniériste, surestimé et sousestimé, découvert et oublié, redécouvert et encore oublié, souvent de manière étrange et déformée". Suivent des pages consacrées au rôle de Wagner dans l'orientation nouvelle du concept symphonique au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle ; après, le lecteur y rejoint la suite symphonique, la suite de ballet, la musique de scène et peut se rendre compte de la place que chacune ont occupée ; en partant de ces „perspectives", il arrive „aux sommets" artistiques édifiés par Brahms, aux synthèses de Bruckner et à la musique de Tchaïkovsky dont il découvre les „sens à programme".

Mais, à côtés de ces pointes culminantes de l'époque, Wilhelm Berger s'occupe dans son livre aussi de toute une pléïade de compositeurs, d'artistes ou de penseurs, personnalités vite oubliées qui, pourtant, ont fait époque : ce sont ces Reichs, Spohr, Kuhlau, Gale ou Fétis, tant et tant d'autres qui ont pétri une sorte de „liant" réunissant ces astres de premier ordre, qu'en entourant, ils faisaient briller d'autant plus.

Aussi paradoxal que cela paraisse, c'est l'introduction qui constitue le chapitre le plus important, le plus vaste, le plus diversement orienté de l'ouvrage ; massive, elle énonce dans toute sa complexité le vaste problème que pose le livre, les chapitres suivants n'étant — comme nous l'avons déjà dit — que le développement, l'approfondissement en la matière, celle-ci étant l'objet d'une analyse musicale et tout premièrement esthétique.

L'ouvrage est sans nul doute profondément attirant. La méditation qu'il fait naître chez le lecteur ne vise pas seulement le domaine de la musique, mais aussi les vastes zones de la connaissance acquise par l'intermédiaire de l'art. Aussi bien, le livre repousse-t-il *de facto* l'attitude — pourquoi pas ? — passive de celui qui s'y arrêterait vaguement ; car le matériel de cette information si riche est loin d'être inerte, il est tout au contraire le fondement dont se sert l'auteur pour poser ses interprétations du phénomène artistique et culturel. C'est pour cette raison que l'ouvrage de Wilhelm Berger peut être considéré comme un important anneau du cycle monographique qu'il consacre à la musique symphonique depuis ses débuts à l'époque contemporaine.

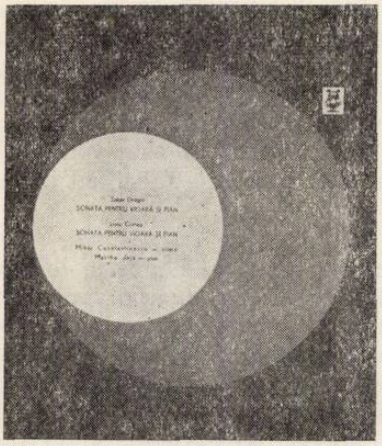
DUMITRU AVAKIAN

Partitions et livres parus aux Éditions musicales

CONSTANTINESCU, Paul, *4 Cîntece pentru voce şi pian* (4 chansons pour voix et piano) ; CHIRIAC, Mircea, *Bucureştii de altădată* (Bucarest d'autrefois), suite symphonique ; COMES, Liviu, *Sonate pour clarinette et piano ;* DANGA, Gheorghe, *Choeurs ;* DRAGA, George, *Se construieşte lumea noastră* (On bâtit notre monde), cantate sur des vers de Iozsef Meliusz ; DUMITRESCU, Ion, *IIIe Suite pour orchestre ;* METIANU, Lucian, *Elogiu,* (Eloge), pièce pour orchestre ; NACHMAN, Leib, *Studii de virtuozitate pentru pian* (Etudes de virtuozité pour le piano) ; OLAH, Tiberiu, *Constelaţia omului* (Constellation de l'homme), oratoriu-fantastique sur des vers de Maïakovsky ; ROMAN Elly, *6 melodii din operete* (6 mélodies d'opérettes) ; SPATARELU, Vasile, *3 colinde profane pentru cor mixt* (3 colinde profanes pour choeur mixte).

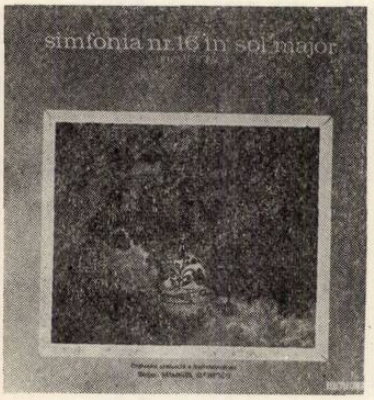
BĂDESCU, Dinu, *Pe cărările unei vieţi de boem Evocări* (Sur les sillons d'une vie de bohême), Editura Muzicală, Bucarest, 1973 ; BENTOIU, Pascal, *Imagine şi sens* (Image et sens), IIe éd., Bucarest, Editura Muzicală, 1973 ; COSMA, Octavian-Lazăr, *Hronicul muzicii româneşti,* vol. I, (Chronique de la musique roumaine, vol. I), Bucarest, Ed. Muzicală, 1973.

Musique roumaine (enregistrement „Electrecord")



STM — ECE 0737

Le disque présente deux ouvrages de musique de chambre : la *Sonate pour violon et piano* de Sabin DRĂGOI (1894—1968) — *Allegro moderato, Andante epico, Allegro giocoso* —, composée en 1949 et distinguée du Prix d'Etat de l'année 1950 et la *Sonate pour violon et piano (Largo, Allegro)* de Liviu COMES (n. en 1918), composée en 1954. Au violon : Mihai Constantinescu. Au piano : Martha Joja.



ECE 0736

La *Symphonie no. 16 en Sol majeur „Le triomphe de la paix"* de Dimitrie CUCLIN (n. en 1885) a été composée en 1960—1961. Comprenant 4 parties *(Allegro, Scherzo, Andante sostenuto, Allegro),* la Symphonie est l'attestation d'une haute maîtrise du compositeur en ce qui concerne tout l'arsenal symphonique et de sa capacité à s'inscrire dans la sphère des idées grandioses d'optimisme, de confiance et de paix de l'humanité.

Exécution : Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine. sous la baguette d'Emanuel Elenescu.

ECE 0789

Encore un disque dédié à Mihail ANDRICU (né en 1894) avec deux de ses 11 symphonies écrites jusqu'à présent. La *Symphonie* no. 6, op. 82 (1957 — *Grave, Allegro ma non tropo, Molto espressivo, Vivo assai* — et la *Symphonie no. 11 op. 116 „In memoriam"* (1970). Enregistrements réalisés par l'Orchestre Symphonique de la R.T.V. sous la baguette des chefs d'orchestre Emanuel Elenescu et Iosif Conta.

ECE 0768

Dédié à Marţian NEGREA (n. en 1893), le disque présente la *Suite symphonique „Contes du Grui", op 15* (1939) et la *Rhapsodie Roumaine no. 2* (1950).

Les deux morceaux ont été enregistrés par l'Orchestre Symphonique et l'Orchestre „Studio" de la R.T.V. sous la baguette d'Emanuel Elenescu et Carol Litvin.

ECE 0778

Deux personnalités parmi les plus marquantes de la musique roumaine — Paul CONSTANTINESCU et Ion DUMITRESCU — sont présentées sur ce disque par des ouvrages qui pénètrent au plus profond dans la spiritualité roumaine.

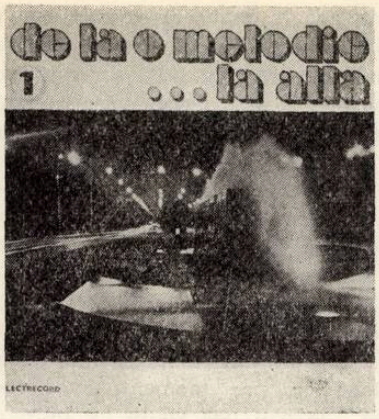
La *Symphonie en Re (Allegro deciso, Adagio, Allegro vivo, Andante sostenuto)* de Paul CONSTANTINESCU (1909—1963), composée en 1944—1945, a été présentée en première audition par la Philharmonie de Bucarest, sous la direction de Mihail Jora en 1945. Richesse de l'invention mélodique, spécifique de l'auteur, lyrisme sain, fortifiant, lumineux, caractérisent le morceau.

Le *Concerto pour orchestre à cordes* de Ion DUMITRESCU (n. en 1913) est une version orchestrale de son apprécié *Quatuor* à cordes, oeuvre représentative de la musique roumaine contemporaine, regorgeant de vitalité et d'éclat.

Enregistrements réalisés par l'Orchestre Symphonique de la R.T.V., sous la direction d'Emanuel Elenescu et Iosif Conta.

EDE 0808

Quelques unes des mélodies les plus célèbres de musique légère sont recueillies sur ce disque intitulé „D'une mélodie à l'autre". Les morceaux appartiennent à Marius ŢEICU, Camelia DĂSCĂLESCU, Ion CRISTINOIU, Adalbert WINKLER, H. MĂLINEANU, Horia MOCULESCU, Gelu SOLOMONESCU, Radu GHEORGHIU, Florin BOGARDO, Vasile VESELOVSCHI, Temistocle POPA ; parmi les interprètes, nous signalons : Dida Drăgan, Cornel Constantiniu, Mihai



Constantinescu, Mihaela Mihai, Corina Chiriac, Aurelian Andreescu.

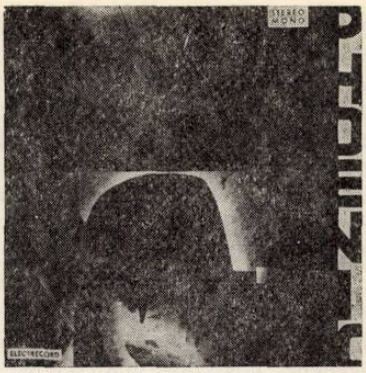
Enregistrements de l'orchestre R.T.V. et de la Maison du Disque „Electrecord".

STM — EDE 0754

Phoenix est l'appélation d'un ensemble roumain de musique légère bien connu, qui déploie son activité à Timişoara. Formé en 1963, l'ensemble débute par des concerts et des émissions RTV en 1964. Deux disques de petites dimensions ont provoqué l'audiance du grand public discophile pour les airs les plus populaires du répertoire, de l'ensemble.

Le nouveau disque LP intitulé *„Ceux qui nous ont donné le nom"* présente des fragments significatifs du spectacle soutenu par les membres de l'ensemble qui se sont proposés de faire valoir quelques unes des coutumes nationales du peuple roumain, dans le style „pop" „folk".

En employant des instruments populaires comme la cornemuse, le chalumeau, le *buhaï*, des effets différents de percussion, les enregistrements apportent une note absolument inédite et hautement intéressante. Signalons tout particulièrement le très précieux apport de chaque membre de l'ensemble : Nicolae Covaci, Mircea Baniciu, Iosif Kappl, Costin Petrescu et Valeriu Sepi.



ŞTEFAN BONEA

OEDIPE, enregistré en France

(chronique du disque)
Harmonie (Mai/Juin — 1973)

La musique d'Enesco est une musique profondément originale et atemporelle au sens le plus élevé de ce terme ; cela veut dire que tout en n'ignorant rien de l'évolution de la musique, et la précédant même parfois, elle plonge ses racines dans la sève éternelle. Elle est autant redevable au passé immédiat du jeune Enesco, écolier en musique à Vienne et à Paris — la Vienne de Brahms, le Paris de Fauré, qu'au passé combien plus vaste et plus lointain de l'homme Enesco, paysan né dans la Moldavie des collines subcarpatiques et des monastères centenaires. Mais cette double appartenance à la tradition occidentale et au souffle cosmique de la musique orientale, que l'on sent à travers toutes ses oeuvres, n'empêche rien, n'empêche pas les audaces modernes les plus frappantes, que la musique d'Enesco, je viens de le dire, a souvent précédées, que dis-je, inventées. Les tiers et les quarts de ton de Haba et de Boulez, mais aussi de la plus auguste tradition de l'Inde, mais les voici, dans la troisième Sonate pour violon aussi bien que dans *Oedipe*. L'emploi le plus diversifié, le plus surprenant, le plus riche de signification des modes, des modes de l'antiquité, du Moyen Age, de l'Orient de toujours, la modalité de Debussy, et ensuite de Jolivet, de Messiaen ? Ecoutez *Oedipe*, puisque *d'Oedipe* il s'agit aujourd'hui. Les formes les plus diverses de l'emploi de la voix humaine, depuis la parole jusqu'au cri, en passant par le chant le plus généreux, mais aussi par le *Sprechgesang* ? Mais les voici, toutes, réunies dans *Oedipe*, qui s'élève de ce fait au rang d'une oeuvre de synthèse, comme le *Wozzeck* de Berg, comme le *Moïse* et *Aaron* de *Schönberg*. Et puis cet orchestre qui cherche son semblable dans l'opéra contemporain, cette richesse de couleurs *signifiantes*, mais jamais envahissantes, n'occupant jamais le devant de la scène, avec la prétention de tout régenter : écoutez encore *Oedipe*, car nous ne pouvons parler d'autre chose aujourd'hui, puisque, à l'exception de cet *Oedipe* et de la troisième Sonate, rien, ou presque, n'est enregistré. Et puis, chez Enesco, le violoniste, le violoneux — mon professeur de violon, dans mon enfance roumaine, me disait : Enesco ne joue pas du violon, il *dit* du violon — le lyrique, l'élégiaque, quel extraordinaire sens dramatique, dans cet *Oedipe* ! Cela monte doucement, sourdement, lentement, à travers le prologue, la naissance et la condamnation de l'enfant Oedipe, puis sa jeunesse à la cour de Polybe et de Mérope, jusqu'à sa fuite et son arrivée devant les portes de Thèbes, qu'il ne sait être sa patrie : et là, le drame éclate, avec le meurtre de Laïos, et ensuite le dialogue avec la Sphinge ; mais il n'atteindra, dans la musique, son point culminant, et tout naturellement, qu'au troisième acte, l'acte de la découverte, par Oedipe, de sa propre destinée ; il y a là des accents d'une force et d'une vérité qu'on ne peut plus oublier, après les avoir une seule fois entendus. Et enfin, le quatrième acte, l'acte d'Athènes, et du départ pour Colone, alors qu'Oedipe accède, enfin, à la vision claire et ultime de sa véritable destinée, celle de vaincre, par la pensée et la volonté, le destin aveugle d'une humanité primitive et encore aveugle ; ce quatrième acte, qui est aussi l'acte de la jeune Antigone, de celle qui, un jour, saura vaincre, elle aussi, le destin : quelle grandeur tout d'un coup, dans la musique, quelle sérénité, quelle sublime simplicité !

Je pourrais continuer longtemps : parler des vertus techniques de l'écriture d'Enesco, de cet orchestre si riche et qui pourtant laisse si admirablement leur chemain aux voix, de cet orchestre qui constitue, à lui seul, un personnage, lorsque, tout seul, il com-

mente les événements, mais agissant sur eux dialoguant avec les protagonistes de la plus intense, de la plus signifiante façon ; et quelle admirable maîtrise plus simplement réfléchissant sur les événements, mais agissant sur eux, dialoguant avec les protagonistes de la plus intense, de la signifiante façon ; et quelle admirable maîtrise musicale dans la façon dont ils sont réalisés, „*gesetzt*" — posés, comme disent les Allemands...

Cet orchestre, ces choeurs, ces protagonistes, c'est Mihai Brediceanu qui les anime ici : un grand chef, parcourant d'ailleurs le monde, maîtrisant admirablement une partition d'une rare complexité. Et comme le chef d'orchestre, et l'orchestre, et les choeurs, les solistes, membres tous, sans exception, de l'ensemble de l'Opéra d'Etat de Bucarest, sont d'un niveau auquel bien des „vedettes" internationales devaient aspirer ; voix extraordinaires de force, de lyrisme, de moelleux, voix splendides et profondes, parfaitement formées à leur tâche et disciplinées — vertu suprême — dans leurs élans. Voix de David Ohanessian (Oedipe), de Ioan Hvorov (Tirésias), de Viorel Ban (le Grand Prêtre), de Valentin Loghin (Phorbas), d'Elena Cernei (Jocaste), de Zenaida Pally (la Sphinge). de Maria Sindilaru (Antigona), pour ne nommer que les plus extraordinaires, qui portent et incarnent l'inspiration d'Enesco d'incomparable façon .. car, je ne vous l'ai peut-être pas encore dit avec assez de force et de clarté : Enesco, le saviez-vous, était un musicien inspiré. Un musicien qui avait quelque chose à dire, et qui savait le dire ; sans le moindre souci d'aucune mode, mais profondément ancré dans le temps de la musique, la nôtre et celle de toujours.

B. G.

Diapason
(Mai 1973)

ENESCO Georges (1381—1955)
Oedipe, intégrale
D. Ohanesian, E. Cernei, Z. Pally, M. Sindilaru, M. Sandulescu, I. Hvorov, D. Iordachescu, V. Teodorian, V. Ban, C. Gabor, V. Loghin, L. Konia, C. Iliescu ; Ch. et Orch. de l'Opéra National de Bucarest, dir. M. Brediceanu
DEESSE (coffret 4x30) DDLX 53/56 (126,80 F).

Voici, très attendu, le premier enregistrement mondial de l'un des chefs-d'oeuvre lyriques du XXe siècle, créé à l'Opéra de Paris le 10 mars 1936 et salué avec enthousiasme par toute la critique musicale et particulièrement par Emile Vuillermoz : „La musique n'analyse rien, elle ne fait pas de conférence ; elle se contente de frémir avec une miraculeuse sensibilité. Elle est le subconscient du drame. Cette forme elliptique, cette discrétion et ce lyrisme en profondeur n'ont pas toujours été compris à la première audition. Comment ne pas perdre pied dans une musique aussi miraculeusement dépouillée de préjugés, qui change sans cesse de forme et qui se renouvelle à chaque situation ? Et pourtant, qui ne reconnaîtrait ici un authentique chef-d'oeuvre d'émotion profonde et communicative, un des sommets de la religion du coeur ?...".

„Oedipe" est sans aucun doute la grande oeuvre, l'oeuvre de la vie de cet immense et sincère musicien que fut Enesco : il l'entreprit dès 1910, sur un livret français d'Edmond Fleg. „J'ai souvent pensé que, réussie ou manquée, toute existence a son aventure, son drame secret, confiait-il à Bernard Gavoty au cours d'une série d'entretiens. Mon ressort à moi, mon drame et mon aventure tiennent en trois syllabes que Sophocle a rendues fameuses : Oe-di-pe. Il ne m'appartient pas de déclarer qu'„Oedipe" est ou n'est pas le plus achevé de mes ouvrages. Ce que je puis avancer avec certitude, c'est qu'il m'est, de tous, le plus cher... J'y ai mis tout de moi-même, au point de m'identifier, par moment, avec mon héros. Mon „Oedipe", je n'ai pas voulu en faire un dieu, mais un être de chair, comme vous et moi. Si certains accents, que je lui ai prêtés, ont ému quelque personnes, c'est, je pense, parce qu'elles ont reconnu dans sa plainte un écho fraternel...".

En effet, „Oedipe" est un ouvrage de très grande, de très profonde émotion, mais aussi une incroyable *somme* de musique, d'une richesse inépuisable, toujours neuve, comme si Enesco lui aussi, selon le mot de Debussy à propos d'Albeniz, „jetait la musique par les fenêtres". Une musique constamment audacieuse aussi, hors du temps et du lieu — une musique profondément universelle — qui fait qu'„Oedipe" est une des grandes oeuvres du théâtre lyrique de tous les temps, et qu'il semble inconcevable qu'on ne l'entende plus jamais dans sa version originale — en français.

Ne connaissant pas la langue roumaine, j'ignore s'il faut regretter ou non que ce premier enregistrement ne nous offre pas la version originale, mais il me semble (c'est une impression peut-être inexacte) que D. Ohanesian, qui chante le principal rôle, ne possède pas toute la force tragique *intérieure* d'André Pernet qui fut Oedipe en 1936. De même, la plupart des autres interprètes (est-ce une fois encore l'effet de la langue, car j'ai beaucoup entendu l'ouvrage en français) me paraissent manquer un peu de cette sobriété dramatique en quoi réside l'une des plus grandes qualités du chef-d'oeuvre. L'orchestre et les choeurs, eux, sont excellents et, quelles que soient les réserves que je viens d'émettre, il est impossible de résister à l'écrasante puissance de toute cette musique, à sa richesse inouïe.

L'enregistrement, qui n'est pas tout récent (il doit dater d'il y a six ou sept ans), est d'une tenue technique bonne, mais point exceptionnelle ; la qualité de l'usinage est bonne et plaide en faveur de la production roumaine, puisqu'il s'agit de disques pressés en Roumanie. Une plaquette en quatre langues (roumain — français — anglais et russe) est jointe aux disques ; elle ne reproduit pas le livret, mais fournit une analyse extrêmement détaillée de l'ouvrage, avec de nombreuses citations textuelles qui éclairent les principales scènes.

Conclusion : „Oedipe" d'Enesco est un immense chef-d'oeuvre que chacun se doit de découvrir. Je doute qu'il en soit fait une autre version phonographique, aussi n'hésité-je pas à vous recommander avec chaleur ce premier enregistrement mondial.

Michel-R. HOFMANN

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Înalte distincţii acordate muzicienilor . . . 1
Laurenţiu Profeta
O vacanţă... activă 3
Anton Dogaru
Profunzimea de gîndire — garanţia unor succese viitoare ale muzicii noastre, discuţie cu compozitorul Theodor Grigoriu . . . 5

CREAŢII

Grigore Constantinescu
Divertisment pentru orchestră de coarde de Mircea Chiriac 7
Costin Cazaban
Concert pentru trompetă şi orchestră de Aurel Popa 9

DISCUŢII

Clemansa Firca
Realizări şi deziderate în analiza muzicală românească contemporană 12

★

Vasile Tomescu
Vasile Popovici 15

ÎNSEMNĂRI

Alexie Al. Buzera
Alexandru Flechtenmacher la Teatrul din Craiova 16
Constanţa Obreja
Însemnări despre Constantin Castrişanu . . 17
Iosif Popescu
Momente din activitatea corului „Ion Vidu" din Lugoj 19

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :
J. — V. Pantelescu, Gr. Constantinescu, Edgar Elian, St. Bonea, C. Răsvan, Constantin Palade

RECENZII

Doru Popovici
„Dirijorul de cor şi cîntul coral" de Ion Românu 28
J. V. P.
„Cu vioara prin lume" de Sandu Albu . . 28

CONVORBIREA NOASTRĂ

Constantin Răsvan
Cu Tiberiu Alexandru despre festivalul „Maria Tănase" 29

DIN ŢARĂ

T. Albescu
Cluj 33
Teodora Albescu, Iosif Sava
Zilele muzicii tîrgumureşene 33
Romeo Alexandrescu
Braşov 35

ASPECTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN ŢĂRILE SOCIALISTE

Andreas Porfetye
Impresii artistice dintr-o vizită în U.R.S.S. . 37
Hansürgen Schaefer
Viaţa muzicală în R.D.G. 38

FESTIVALURI INTERNAŢIONALE

Mişu Iancu
„Orfeul de aur" — R. P. Bulgaria 40
Emil Marinescu
Concurs pentru tinerii muzicieni — Montreal 41

SOMMAIRE

Hautes distinctions décernées aux musiciens . 1
Laurenţiu Profeta
Des vacances... actives 3
Anton Dogaru
La profondeur de pensée — une garantie pour de futurs succès de notre musique — entretien avec le compositeur Theodor Grigoriu 5

OEUVRES

Grigore Constantinescu
Divertissement pour orchestre à cordes de Mircea Chiriac 7
Costin Cazaban
Concerto pour trompette et orchestre de Aurel Popa 9

DÉBATS

Clemansa Firca
Réalisations et désiderats dans l'analyse musicale roumaine contemporaine 12

★

Vasile Tomescu
Vasile Popovici 15

NOTES

Alexie Al. Buzera
Alexandru Flechtenmacher au Théâtre de Craiova 16
Constanţa Obreja
Notes sur Constantin Castrişanu 17
Iosif Popescu
Moments de l'activité du Choeur „Ion Vidu" de Lugoj 19

LA VIE MUSICALE

Signent : J. V. Pandelescu, Gr. Constantinescu, Edgar Elian, St Bonea, C. Răsvan, Constantin Palade

COMPTES RENDUS

Doru Popovici
„Le maître de choeur et le chant choral" de Ion Românu 28
J. V. P.
„Le violon sous le bras" de Sandu Albu . . 28

NOS ENTRETIENS

Constantin Răsvan
Avec Tiberiu Alexandru sur le festival „Maria Tănase" 29

NOUVELLES DU PAYS

T. Albescu
Cluj 33
Teodora Albescu, Iosif Sava
Les journées musicales de Tîrgu-Mureş . . 33
Romeo Alexandrescu
Braşov 35

ASPECTS DE LA CULTURE MUSICALE DANS LES PAYS SOCIALISTES

Andreas Profetye
Impressions artistiques recueillies au cours d'une visite en U.R.S.S. 37
Hansürgen Schaefer
La vie musicale en Allemagne Démocratique . 38

FESTIVALS INTERNATIONAUX

Mişu Iancu
„L'Orphée d'Or" de la R. P. Bulgarie . . . 40
Emil Marinescu
Concours pour les jeunes musiciens — Montréal 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
COMPTES RENDUS

Gheorghe Firca
„Hronicul muzicii româneşti" (Chronique de la musique roumaine") par Octavian Lazăr Cosma 43
Dumitru Avakian
La musique symphonique de Wilhelm Berger . 43

★

Partitions et livres parus aux Editions Musicales 45

★

Ştefan Bonea
Musique roumaine (enregistrement „Electrecord") 46
OEDIPE, ENREGISTRÉ EN FRANCE
B. G.
Harmonie 47
Michel — R. Hoffmann
Diapason 48

Muzica — Nr. 8 — p. 1 — 48 Bucureşti august 1973

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Ateneul Român.

I. P. „Informaţia“ — c. 3175

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

septembrie 1973 9

CUPRINS

VASILE TOMESCU

Un strălucit exponent al culturii noastre muzicale 1

VIOREL COSMA

Dimitrie Cantemir: Consideraţii estetice şi muzical-etnografice — Antologie de texte 3

DORU POPOVICI

Concepţia artistică a lui Dimitrie Cantemir 19

IACOB CIORTEA

Structuri modale şi ritmice în creaţia muzicală a lui Dimitrie Cantemir . . 22

EMILIA COMISEL

Obiceiuri şi genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir, şi actualitatea lor . 30

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU

Témoignage historique : Démètre Cantemir 39

SOMMAIRE

VASILE TOMESCU

Un brillant représentant de la culture musicale roumaine 1

VIOREL COSMA

Démètre Cantemir : Considérations esthétiques et musicales- ethnographiques — Anthologie de textes 3

DORU POPOVICI

La conception artistique de Démètre Cantemir 19

IACOB CIORTEA

Structures modales et rythmiques dans la création musicale de Démètre Cantemir 22

EMILIA COMISEL

Coutumes et genres folkloriques attestés par Démètre Cantemir et leur actualité. 30

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU

Témoignage historique : Démètre Cantemir 39

BIBL... ASTRA"
...SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 9 (250) SEPTEMBRIE 1973

Tricentenarul Dimitrie Cantemir

UN STRĂLUCIT EXPONENT AL CULTURII NOASTRE MUZICALE

Precedată de aportul unor oameni de cultură români, ca Nicolae Milescu Spătaru sau Petre Cercel, care au afirmat în Europa epocii feudale valori ale literaturii și artei românești, contribuția lui Dimitrie Cantemir pe tărîmul gîndirii istorice, filozofice și literare, al creației și teoriei muzicale și al etnografiei constituie un moment strălucit al istoriei vieții spirituale a poporului nostru. Împlinirea a trei veacuri de la nașterea lui Cantemir este de aceea și pentru cultura muzicală românească un prilej emoționant de evocare a înfăptuirilor muzicianului înzestrat și savantului care și-a înscris numele în cronica atît de bogată a confluențelor cultural-artistice ale orientului cu occidentul, ale artei de milenară tradiție cu muzica nouă a clasicismului european. În opera sa originală și sintetizatoare, în efortul său de invenție și selectare, de înnoire și sistematizare a elementelor artei muzicale, în strădania rodnică de a cunoaște și descrie aspecte ale muzicalității poporului român și ale artei sale sincretice în raport cu arta altor neamuri, Cantemir este deopotrivă exponentul unei strălucite culturi eclectice ca și precursorul, deschizătorul de drumuri noi. Discipol al unor renumiți pedagogi muzicali de la care și-a însușit practica și știința muzicii orientale, Dimitrie Cantemir reprezintă prin celebra sa dexteritate de virtuos al tamburului și neyului harul binefăcător pe plan moral și estetic pe care muzica îl avea în concepția anticilor. „Tamburul — se afirmă în Revue et Gazette Musicale de Paris din 28 octombrie 1838 — după părerea celor din Orient, ei l-au primit de la filozoful Platon, care potrivit opiniilor lor, stăpînea perfect arta muzicală și era inventatorul acestui instrument, la care cînta cîteva melodii compuse de el însuși... Acest instrument este destul de plăcut în sine, dar pentru a place el trebuie să fie mînuit de o mînă meșteră. Prințul Dimitrie Cantemir — conchide revista amintită — faimos prin talentul său pentru muzică, a devenit totodată celebru prin priceperea de a cînta din tambur". Este important să reținem faptul că faima lui Cantemir ca muzician în lumea artistică atît de pitorească a Constantinopolului din pragul veacurilor XVII — XVIII, nu constituie un fapt izolat în relațiile Țărilor Române cu lumea Orientului. Philippe Mousket și Peire Vidal cîntă în veacul al XVIII-lea figuri și momente din istoria Românilor, iar Geoffroy de Villehardouin, cronicar al Cruciadelor și Mareșal de Romania, semnalează încă de la începutul secolului al XIII-lea prezența muzicii în viața Românilor, mărturii îmbogățite apoi prin aportul lui Froissart, Mihail Ducas și Jean de Vavrin în secolele XIV—XV. În timpul uceniciei artistice și cărturărești a lui Dimitrie Cantemir în fosta capitală a Bizanțului

un anume Miron din Moldova, vestit virtuos al violei d'amour, pusese în umbră pe Isac, favoritul cercurilor muzicale din Constantinopol. Completînd documentarea întreprinsă de cercetători de seamă ai drumului străbătut de Cantemir în ce privește inițierea în arta sunetelor, avem astăzi documentat faptul că tînărul moldovean, în calitatea sa de prieten al ambasadorului Franței și de colaborator al unor învățați și artiști atașați ambasadei, folosea prilejul de a cunoaște îndeaproape manifestările artei muzicale europene. Aceasta ne-o atestă de pildă A. de la Mottray în ale sale Călătorii din Europa, Asia și Africa, lucrare publicată la Haga în 1724, în care se arată că în palatul Franței, pe care Cantemir îl frecventa, aveau loc spectacole teatrale și muzicale, susținute de artiști veniți din Italia și din Franța. Cunoștințele mijlocite de acest contact vor face posibil raportul pe care autorul Descrierii Moldovei îl va stabili între jocurile populare românești și cele apar ținînd de pildă francezilor și polonezilor. Citățm din Capitolul al 17-lea al cărții lui Cantemir, Despre năravurile Moldovenilor : „Jocurile sînt la Moldoveni cu totul altfel decît la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inși laolaltă, ca la franțuji și leși, ci mai mult roată sau într-un șir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decît la nunți. Cînd se prind unul pe altul de mînă și joacă roata mergînd de la dreapta spre stînga cu aceiași pași potriviți, atunci zic că joacă hora ; cînd stau însă într-un șir lung și se țin de mîini așa fel că fruntea și coada șirului rămîn slobode și merg împrejur făcînd felurite întorsături, atunci aceasta se numește... dans". Așa cum afirmă muzicologul Hallil Bedi, în contextul muzicii orientale Cantemir reprezintă o voce pe cît de viabilă pe atît de distinctă, de nuanțată în sensul artei românești de obîrșie populară și moștenitoare a străvechiului melos bizantin ; în același timp, conform investigațiilor întreprinse în trecut de etnomuzicologi ca Theodor T. Burada și în timpurile moderne de savanți ca Erich Schenk și George Breazul, și confirmate astăzi în contactele noastre cu muzicologi ca Jacques Chailley, melodii compuse de Cantemir au putut intra în conștiința și sensibilitatea artistică europeană, traversînd opere de Gluck și Mozart, lăsîndu-și în orice caz amprenta grației și farmecului lor specific.

Prezentă în tratate de prestigiu, elaborate începînd cu anul 1 751 în Franța, confirmată ca vie în practica muzicală de observatori străini ai vieții artistice românești de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prețuită de erudiți ca Voltaire, cercetată de orientaliști cu renume ca Guillaume-André Villoteau, sau Antoine Louis Castellan, stimulați în activitatea lor de campania întreprinsă de Napoleon în Egipt, semnalată în enciclopedii și dicționare timpurii și recente, opera muzicală și etnografică înfăptuită de Dimitrie Cantemir, înfruntînd vicisitudinile unor epoci tulburi, luminează astăzi orizontul științei noastre muzicale prin pilda ei înaltă de umanism și patriotism fierbinte, prin valoarea ei spirituală intrinsecă, prin fondul de cunoștințe și de idei proprii pe care ni le transmite.

Dr. VASILE TOMESCU

DIMITRIE CANTEMIR: Considerații estetice și muzical-etnografice

Antologie de texte realizată de Viorel Cosma

Multă vreme, lucrările cu conținut istoric, literar și filosofic ale lui Dimitrie Cantemir au rămas în afara investigațiilor muzicologiei noastre, deseori fiind socotite fără interes muzical, etnografic, folcloric, organologic. Abia în secolul trecut, o dată cu publicarea în limba română a operelor marelui învățat moldovean, atenția cercetătorilor s-a îndreptat asupra moștenirii sale științifico-literare, punîndu-se în lumină textele referitoare la muzică din *Descriptio Moldaviae, Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* și *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*. În ultimele decenii s-a lărgit aria studierii operelor lui Dimitrie Cantemir și asupra altor lucrări, sugestii și documente referitoare la folclor, instrumente muzicale, obiceiuri și datini populare, dar mai ales informații asupra culturii muzicale otomane, oferind *Vita Constantinii Cantemyrii* și *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*. Totuși, valorificarea izvoarelor muzicale dezvăluite de creația lui Dimitrie Cantemir era încă departe de epuizare.

O atentă cercetare, mai ales asupra lucrărilor din tinerețe *(Divanul, Metafizica și Istoria ieroglifică)* demonstrează o permanentă și activă preocupare a „prințului valah" față de viața artistică și față de manifestările muzicale în special. Textele lui Dimitrie Cantemir oglindesc fără putință de tăgadă că pasiunea pentru muzică s-a născut pe meleagurile natale, încă din vremea copilăriei și adolescenței petrecute la Iași sub îndrumarea ieromonahului umanist Ieremia Cacavelas.

Cunoașterea paginilor răzlețe cu referire la muzică și folclor (exceptînd binențeles cele două lucrări teoretice pur muzicale *Kitâbu ilmi'l mûsikî alâ vechi'l-hurûfât* și *Introducere în muzica turcească)* a devenit nu numai o necesitate pentru înțelegerea deplină a moștenirii științifice a lui Dimitrie Cantemir, dar mai ales o inedită și bogată sursă de documentare pentru istoria muzicii românești din pragul veacului al XVIII-lea. Totodată, numeroasele traduceri în limba română cu inerentele greșeli de interpretare ale istoricilor din trecut, solicitau o revenire la sensurile exacte ale terminologiei tehnice muzicale folosită de Dimitrie Cantemir. Se mai impunea și o *unificare* a citatelor din textele originale care au început să circule în muzicologia românească sub diverse versiuni literare, adeseori nu lipsite de erori de interpretare lingvistică.

Textele de față au fost *selectate* din aproape întreaga operă a lui Dimitrie Cantemir. Atunci cînd autorul și-a redactat lucrările în limba română *(Istoria ieroglifică, Divanul, Hronicul)* am folosit versiunea o r i g i n a l ă, fără nici o modernizare lingvistică. Cînd am apelat la traduceri din limbile latină, rusă, engleză, germană, am preferat tălmăcirile cele mai apropiate de original, coroborate cu edițiile științifice contemporane. Pentru extrasele din *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane* (care văd lumina tiparului în limba română pentru *prima oară)* am redat textul pus la dispoziție cu bunăvoință de către istoricul Virgil Cîndea, îngrijitorul ediției de *Opere complete* (în curs de publicare de către Editura Academiei Române). La sfîrșitul fiecărui citat se indică toate elementele bibliografice de identificare a textului.

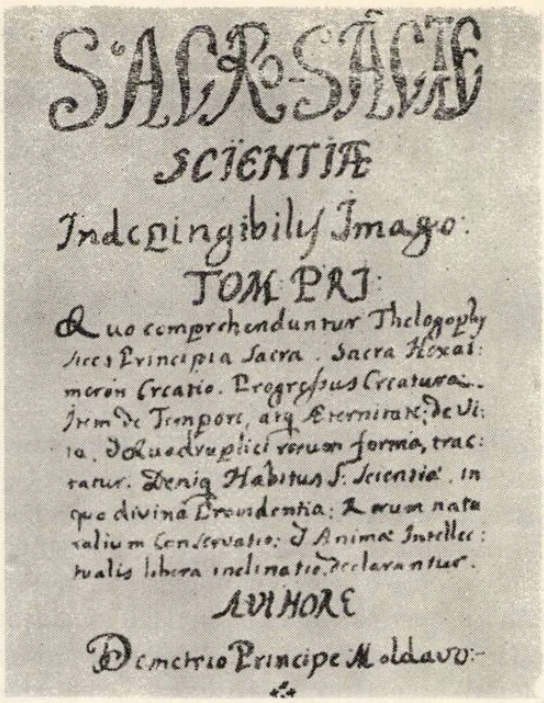
Antologia de texte este alcătuită pe principiul *cronologic* al elaborării materialelor de către Dimitrie Cantemir. Fiecare extras dintr-o nouă lucrare l-am însoțit cu facsimilul paginii de titlu (manuscris sau ediția *princeps).*

Paginile lui Dimitrie Cantemir cu privire la muzică, etnografie, folclor, organologie muzicală, istoriografie etc. relevă atașamentul deplin față de arta românească, dar totodată confirmă cultura muzicală multilaterală a unei personalități de prestigiu european.

„Iată dară că mintea sănătoasă a fi de poftit iaste, şi aceasta cu mare nevoinţă de silit iaste. Cît, dară, de frumos şi de mîngîios lucru iaste înţelepciunea! Căci făcînd ca întru dragostele şi în lucrurile oamenilor frumoasă chiverniseală şi cuviinţă să fie şi, ca cum ar fi o frumoasă răsunare, cu mult decît céia a musichiei mai cu mîngăiere cuprinsă. A cării înţelepciune, cinsteşele şi frumoasa frumuseţe de să vor cu a sufletului ochi privi, pre a sa mare dragoste în oameni cei cu pricéperea cuprinşi a aţîţa poate..."

(Divanul sau gîlceava Înţeleptului cu Lumea sau giudeţul Sufletului cu Trupul. Plin de trudă şi de ostenînţă iubirea a lui Ioan Dimitrie Constantin Voevod... S-au tipărit în *oraşul scaunului domniii în Iaşi Leat de la* Adam 7206, iară de la mîntuinţa lumii 1698, meseţa avgust 30. Ed. îngrijită şi studiu introductiv de Virgil Cîndea, Bucureşti Ed. pt literatură, 1969, p. 315).

[Oamenii, şi nu Dumnezeu] „s-au străduit necontenit să scoată meşteşuguri din necontenite experienţe[...]să compună felurite jocuri,



să conducă dansul după măsură şi cîntec, să împodobească teatruri..."

(Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago trad. românească: *Metafizica* de N. Locusteanu, cu introducerea de Em. Grigoraş. Bucureşti, Bibl. Universală, 1928, p. 312).

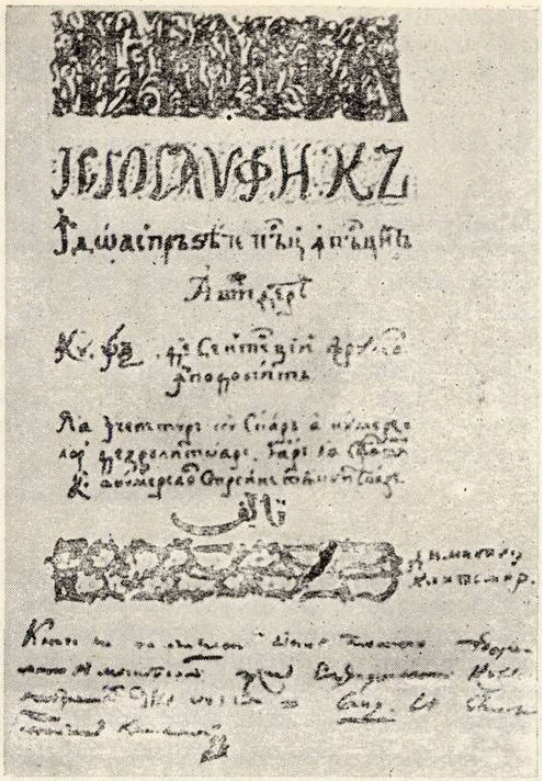
„Poate Privighetoarea aceasta săvîrşi, căci în cuvînt vreodată a să osteni nu ştie. Ce mai cu deadins lucrul cercînd, o aflară că macară că în limbă latî şi la voroavă neîncetată ieste, însă ce şi pentru ce, aşé mult ritoriséşte, nici ea nu poate ştie (că voroava lungă şi tot acéia, de multe ori poftorită, de ar fi cît de dulce şi de frumoasă, pînă mai pre urmă să arată greţoasă şi săţioasă).

(Istoria ieroglifică, Ediţie îngrijită şi studii introductive de P. P. Panaitescu şi I. Verdeş, Bucureşti, Editura pentru literatură, Vol., 1, 1965, p. 84—85)

„Iară preotul Filohrisos dzisă: O, de tréi ori fericit, priietine, că hrismos minunat ca acesta prea puţini au ascultat şi în fericire ca aceasta mai nime n-au întrat. Eu, cu multă plecăciune dacă pe Filohrisos pentru ca hrismosul să-mi aréte rugai, el dzisă: Hrismosul ieste acesta:

În pămîntul negru cine lut galbăn găseşte,
Acela în toată pofta nu să obosésţe.
Cine lutul galbăn pentru dzua neagră scoate,
Fîntîna Nilului în casă-şi a avea poate.
În dragoste te-am luat, fiiul mieu te numéşte,
Tuturor şi-n tot lucrul numele-mi pomenéşte."

(Istoria ieroglifică, p. 178—179).



„Norocul dară, într-acesta chip pre Helge după Cămilă aședzind, țințarii cu fluiere, greierii cu surle, albinele cu cimpoi, cîntec de nuntă cîntînd, mușițele în aer și furnicile pre pămînt mari și lungi danțuri rîdicară, iară broaștele toate împreună cu brotăceii din gură cîntec ca acesta în versuri tocmit cînta :
Prundul Evfrathului mărgăritariu naște,
Cămila din iarbă céle scumpe paște. . .“

(Istoria ieroglifică, p. 138—139).

„După a împăraților poruncă, cu toții îndată de masă și veselie să lăsară și de arme și de război să apucară (că precum după răscoale liniștea cu veseliile, așé după veselii armele și gîlcevile adése urmadză), toată jiganiia cumplită colții își tociia și toată pasirea rumpătoare pintenii își ascuțiia. Cucoarăle cu buciunele buciuma, Lebedele cîntecul cel de pre urmă a morții cînta, Păunii de răutatea ce videa, în gura mare și cu jéle să văieta. Șoimii ca hatmanii, Uleii ca sărdarii, Coruii ca căpitanii pe dinaintea gloatelor și a bulucurilor să primbla, Pupădza ca ceaușii la alaiu îi aședza, Căile din fluiere șuiera, Brebnăcile înalt pentru paza străjilor să înalțe“.

(Istoria ieroglifică, p. 246).

„Și așé mușțile, după ce în aer pre cît vrea pre pasiri obosiia, trîntorii buciumul de întornat cînta și cu toatele de iznoavă la ospăț și la masă să aședza“.

(Istoria ieroglifică, p. 248).

„Acéstea și altele ca acèstea ticăită păsăruica cu olecăioase viersuri și cu miloase glasuri pamintea și moartea puilor săi cu jéle cînta :

„A lumii cînt cu jéle cumplită viață,
Cum să trece și să rupe, ca cum am fi o ață.
Tînăr și bătrîn, împăratul și săracul,
Părintele și fiiul, rude și-alalt statul,
În dzi ce nu gîndește, moartea îl înghite,
Viilor rămași otrăvite dă cuțite.
Țărna tiranul, tărna țăranul astrucă,
Izbînda, dreptatea, în ce-l află-l giudecă,
Unii fericiți să dzic într-a sa viață,
După moarte să cunoaște c-au fost sloi de gheață“.

Ca șoarecele nici de versul, și de viersuri în ceva înduplecîndu-să, nici de fierbinți lacrămile și duioase suspinurile păsăruicăi cevași milostivindu-să și pre cel mai mic puiu omorînd, cu mare veselie la cuibul său îl dusă“.

(Istoria ieroglifică, p. 248—255).

„Precum a unui organ de muzică toate coardele deodată lovindu-să o răsunare oarecare dau, însă vreo melodie tocmită și după pravilele musicii alcătuită nici cum nu se aude, carea puterii auzului mai multă îngrețoșare aduce decît plăcere, așa iastă și voroava a mulți și deodată.“

(Istoria ieroglifică, apud : Iliescu Ion. Geneza ideilor estetice în cultura românească. Timișoara, Ed. Facla, 1972, p. 84).

„Eu îi dzișî : (De moarte nu te teme și de viață nu fi cu grijă), ce cîntecul ce știi, cum mai curînd și cum mai bine știi, mi-l cîntă, pentru carile împreună cu viața și alte multe și scumpe de la mine daruri vii lua, carile, după giuruința cuvîntului, îndată și cu plineala lucrului vor urma. „Ea dară, într-acesta chip cîntecul începu :

„Cu penele Șoimul vîntul despicînd,
Cu Bîtlanul negru cuvîntul puind,
Corbul d-inceput cu rău tirănește,
Nici din hereghie pre drept stăpînește,
Ce-n cuibul altora oaîle ce-au scos,
Tara laba Șoimului le va da-le gios.
Cel cu un corn, iute, mai iute la minte,
Ale sale cére cu svinte cuvinte.
În curîndă vréme, după fulger, tunul
Rău îi va detuna, din mulți păn la unul“.

(Istoria ieroglifică. Vol. 2, 1965, p. 95—96).

„Tată-mieu, glasul acel așé de tîngăios și așa de mîngăios audzind, îndată descîntecul necromandiii asupra laptelui a descînta începu (căci precum duhul Biruinții să fie într-acesta chip strigat pricepusă)“.

(Istoria ieroglifică. Vol. 2, 1965, p. 112—113).

„Cînd se trăgea îndărăt, mitropolitul, în mijlocul bisericii, îi punea pe cap o coroană de aur împodobită cu pietre scumpe și, în timp ce psalții cîntau, ἄξνου ἐστν îl apuca de brațul drept, iar postelnicul de cel stîng și-l urcau pe un tron cu trei trepte, așezat în partea dreaptă a bisericii.

În vremea aceasta se slobozeau tunurile ce se aflau împrejurul cetății, iar muzicanții începeau să cînte din instrumente".

(Descrierea Moldovei, p. 95).

„Apoi cu psalții patriarhului înainte, în timp ce se cîntă τό ἄξιον ἐστιν voievodul pășește în casa Domnului și, în mijlocul ei, își face semnul crucii către altar, iar după ce sărută icoanele sfinților, se îndreaptă spre strana hotărîtă pentru domnii Moldovei.

În vreme ce urcă cea dintîi treaptă a acesteia, protodiaconul rostește ἐκτνάζ (ectenia) în care îl pomenește și pe noul domn în chipul acesta : „Încă ne rugăm pentru binecredinciosul, prealuminatul și preaînălțatul nostru domn cutare, să-i dea lui biruință, tărie, sănătate și noroc, și Domnul Dumnezeul nostru să-l ajute și să-l călăuzească și să-i pună la picioare pe toți vrăjmași săi".

După ἐκτνάζ (ectenie) patriarhul în odăjdii, înconjurat de patru sau de mai mulți mitropoliți, intră în altar ; domnul îl urmează și îngenunchind își reazemă fruntea de pristol. Patriarhul îi pune patrafirul pe cap și, după ce îi citește rugăciunea orînduită odinioară la încoronarea împăraților, îl unge cu sfîntul mir.

După aceea domnul se scoală în picioare și se întoarce la strana sa, în vreme ce psalții cîntă polihronul :

„Doamne Dumnezeul nostru, dă-i viață lungă binecredinciosului, preaînălțatului și prealuminatului nostru voievod și domn al întregii Moldove, domnul nostru cutare. Dă-i Doamne, ani mulți ! "

După aceasta patriarhul se așează și el în strana lui, poruncește să se facă tăcere, rostește cîteva vorbe de laudă pentru domn și-l îndeamnă să fie cu frica lui Dumnezeu și să apere biserica. După aceea urmează polihronul pentru patriarh, care e alcătuit aproape din aceleași vorbe ca și cel pentru domn".

(Descrierea Moldovei, p. 103—104).

„Ajungînd acolo, aceștia sînt primiți cu mare cinste de miralem-aga, care cheamă îndată tubulhanaua, adică muzica împărătească orînduită pentru domn. În vremea aceasta, după ce tubulhanaua începe să bată tobele obișnuite la turci, tot alaiul iese în rînduilă din curtea sultanului. — În frunte sînt ceaușii, doi cîte doi ; le urmează aga-larii vizirului îmbrăcați în aceleași straie cu care se înfățișează în divanul sultanului ; după ei pășesc capuchehaia domnului și boierii moldoveni ; iar la urmă miralem-aga, care poartă un steag desfășurat și cele două tuiuri, tubulhanaua îl împresoară dindărăt".

(Descrierea Moldovei, p. 106).

„Miralem-aga se întoarce cu slujitorii curții la palatul împărătesc, dar tubulhanaua rămîne la domn cîntînd în fiecare zi cîte trei ceasuri înainte de asfințitul soarelui (care vreme se cheamă în turcește *ikindi) neubet sau semn* de strajă. Cinstea aceasta nu o au decît domnii din Moldova sau Valahia, fiindcă nici un pașă nu poate să se slujească de muzică ostășească atîta vreme cît se află în Țarigrad".

(Descrierea Moldovei, p. 107).

„Domnul încalecă pe cal și, așteptînd sosirea vizirului cel mare, poruncește boierilor săi să se rînduiască la stînga sa. Pe urmă se închină cu capul plecat și cu mîinile pe piept către vizirul cel mare și ceilalți viziri, care de obicei, îi răspund în același chip. Cînd aceștia pleacă spre palatele lor, domnul, călare, cu același alai cu care a venit, cu tubulhanaua, însoțit de paicii și achiulahlii sultanului, iese din curtea palatului".

(Descrierea Moldovei, p. 111).

„Pe domn îl mai însoțesc un capugibașa cu patru capugii de rînd și tot atîția ceaușî, doi achiulahli, doi ceatîri și doi paici împărătești, precum și o ceată de muzicanți, de care se slujește de obicei și vizirul".

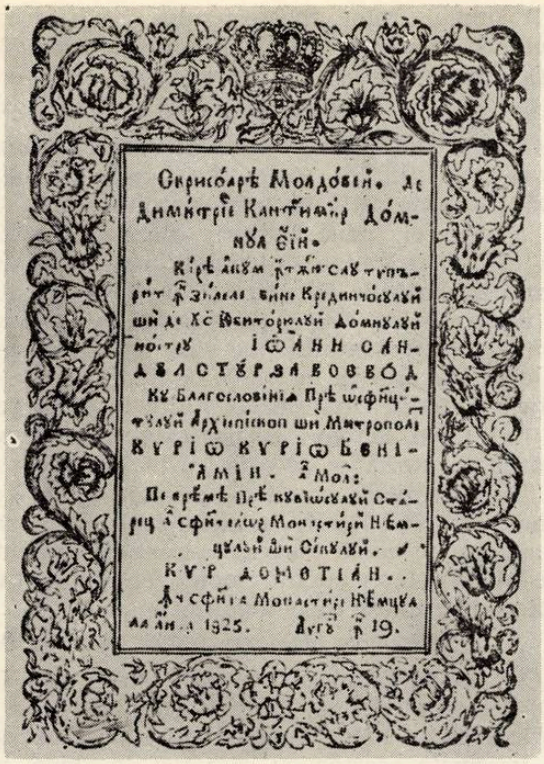
(Descrierea Moldovei, p. 112).

„După călărești urmează o muzică creștinească cu pauce și trîmbițe ; deasupra ei flutură un steag alb (semn de pace și supunere), între două tuiuri sau cozi de cal, date domnului de către Poartă. [...] După domn vin slujitorii săi de casă. După aceștia, fluturînd în vînt, vin trei steaguri roșii, pe care le poartă cei ce țin locul lui sangeac-agasi ; steagul din mijloc care are sus, în virf, jumătate de lună, ce i se zice *alem,* iar celelalte numai niște bumbi, poleiți cu aur. Urmează o ceată de muzicanți turci, care fac o larmă asurzitoare cu pauce mari și cu trîmbițe".

(Descrierea Moldovei, p. 114).

„După ce se sfîrșește slujba, ieșind afară din biserică, îl întîmpină strigările și muzica obișnuită a alaiului turcesc, care rămîne toată vremea aceasta în drum. Însoțit de turci, se îndreaptă spre curtea domnească".

(Descrierea Moldovei, p. 116).



După purtătorii steagurilor urmează tulbuhanaua sau muzica ienicerilor, după care se întind, pe amîndouă laturile, armaşii".

(Descrierea Moldovei, p. 167).

„De acolo domnul, păşind în urma mitropolitului şi în cîntarea τό ἄξιον ἐζιγ după ce se închină la sfintele icoane, se suie în amvon (lucru neîngăduit nimănui afară de domn şi preoţi), iar în mijlocul bisericii îşi face semnul crucii".

(Descrierea Moldovei, p. 168).

„În colţul din dreapta al stranei sînt cîntăreţii moldoveni, în cel din stînga cîntăreţii greci, care cîntă cu schimbul cîntările bisericeşti în amîndouă limbile [...] De-a lungul pereţilor bisericilor sînt zidite, ce e drept, strane pentru toată lumea, dar nimeni nu cutează să se aşeze decît la vecernie, cînd se cîntă vieţile sfinţilor sau psalmii lui David. Numai domnului îi este îngăduit să stea cu capul acoperit în biserică şi el se descoperă numai atunci cînd se cîntă *Sfîntu este Dumnezeul nostru,* cînd se citeşte Evanghelia, cînd se spune *Crezul* de la Niceea, *Tatăl Nostru* sau cînd preotul nostru rosteşte vorbele cele sfinte ale *Cinei celei de taină*".

(Descrierea Moldovei, p. 170—171).

„Iar cînd sînt ospeţe mai mari, masa se aşează în divanul cel mic. Răsunetul tobelor şi al trîmbiţelor dă semn pentru aducerea bucatelor [...] Cînd domnul începe să mănînce, se slobozesc tunurile, iar muzica turcească şi cea creştinească pornesc să cînte".

(Descrierea Moldovei, p. 172).

„ ... în vreme ce domnul duce paharul la gură, se slobozesc toate tunurile împrejur, cu bubuitul cărora se amestecă muzica, din care însă cei de faţă nu aud decît răsunetul, care vine din bolţile largi ale palatului".

(Descrierea Moldovei, p. 175).

„Cînd domnul îşi pune şervetul pe masă înseamnează că ospăţul s-a isprăvit. [...] Muzica domnului îi însoţeşte pe ceilalţi boieri pînă la casa lor".

(Descrierea Moldovei. p. 175).

„Feţele bisericeşti merg în frunte şi cîntă cîntările de îngropăciune obişnuite în biserica Răsăritului ; de amîndouă laturile păşesc oştenii cu puştile şi steagurile întoarse. [...] Alaiul se încheie cu o muzică de oaste, în care sînt amestecate tobe, care, cu sunetul lor înăbuşit, dau un cîntec de jale. Cu această rînduială domnul este dus la mitropolie şi, cîtă vreme se cîntă litaniile, îl pun jos în faţa stranei domneşti, în care şedea cît era în viaţă. [...] Mitropolitul aruncă peste sicriu cel dintîi pumn de ţărînă. În vremea aceasta se slobozesc tunurile, iar dangătul clopotelor, care face o larmă asurzitoare şi care nu se opreşte pînă ce nu se umple groapa, se amestecă cu sunetele muzicii".

(Descrierea Moldovei. Traducere de Petre Pandrea. Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, Cap. X *Despre îngropăciunea domnilor,* p. 179, 180, 181).

„Jocurile sînt la moldoveni cu totul altfel decît la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inşi laolaltă, ca la franţuji şi leşi, ci mai mulţi roată sau într-un şir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decît la nunţi. Cînd se prind unul pe altul de mînă şi joacă roată, mergînd de la dreapta spre stînga cu aceiaşi paşi potriviţi, atunci zic că joacă *hora ;* cînd stau însă într-un şir lung şi se ţin de mîini aşa fel că fruntea şi coada şirului rămîn slobode şi merg împrejur făcînd felurite întorsături atunci acesta se numeşte, cu un cuvînt luat de la leşi *„danţ".* La nunţi, înainte de cununie au obicei să joace în ogrăzi şi pe uliţe în două şiruri, unul de bărbaţi, iar celălalt de femei. La amîndouă se alege o căpetenie, un om bătrîn şi cinstit de toţi, care poartă în mînă un toiag poleit cu aur sau unul pestriţ, legat la capăt cu o năframă cusută frumos. La pasul cel dintîi una dintre căpetenii trage pe ceilalţi, care trebuie să vină după ea, de la dreapta spre stînga, cealaltă îi trage de la stînga spre dreapta, astfel încît ajung să stea faţă în faţă ; după aceea se întorc spate la spate, apoi se învîrtesc şir în şerpuiri arcuite şi, ca să nu se încurce, se mişcă aşa de încet, încît mai că nu se poate vedea că şirurile se mişcă. În amîndouă şirurile fiecare îşi ia locul după rangul lui. Jupînesele şi jupînitele boierilor au locul după starea bărbaţilor şi părinţilor lor. Totuşi căpetenia are totdeauna locul cel

dintîi, locul al doilea îl ia nunul, iar pe al treilea mirele. Aceleaşi locuri le iau în şirul femeilor nuna şi mireasa, chiar dacă acestea sînt dintr-o stare mai de jos decît celelalte. Pînă la urmă, însă, cele două rînduri se amestecă şi joacă roată, în aşa chip că fiecare bărbat însurat ţine de mîna dreaptă pe nevasta lui, iar holteii ţin fiecare de mînă cîte o fată de seama lor şi le învîrtesc împrejur. Uneori hora se învîrteşte în trei colţuri, în patru colţuri sau în forma unui ou, după voia şi iscusinţa căpeteniei. Afară de aceste feluri de jocuri, care se joacă pe la sărbători, mai sînt încă alte cîteva aproape un *eres*, care trebuie alcătuite din numerele fără soţ 7, 9 şi 11. Jucătorii se numesc *„căluşari"*, se adună o dată pe an şi se îmbracă în straie femeieşti. În cap îşi pun cunună împletită din pelin şi împodobită cu flori ; vorbesc ca femeile şi, ca să nu se cunoască, îşi acoperă obrazul cu pînză albă. Toţi au în mînă cîte o sabie fără teacă, cu care ar tăia îndată pe oricine ar cuteza să le dezvelească obrazul. Puterea aceasta le-a dat-o o datină veche, aşa că nici nu pot să fie traşi la judecată, cînd omoară pe cineva în acest chip. Căpetenia cetei se numeşte *stariţ*, al doilea *primicer*, care are datoria să întrebe ce fel de joc poftеşte stariţul, iar pe urmă îl spune el în taină jucătorilor, ca nu cumva norodul să audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii. Căci ei au peste o sută de jocuri (figuri — n.n.) felurite şi cîteva aşa de meşteşugite, încît cei ce joacă parcă nici nu ating pămîntul şi parcă zboară în văzduh. In felul acesta petrec în jocuri necontenite cele zece zile între Înălţarea la cer a lui Hristos şi sărbătoarea Rusaliilor şi străbat toate tîrgurile şi satele jucînd şi sărind. În toată vremea aceasta ei nu dorm altundeva decît sub acoperişul bisericii şi zic că, dacă ar dormi într-alt loc, iar căzni de îndată *„strigoaiele"*. Dacă o ceată de aceasta de căluşari întîlneşte în drum alta, atunci trebuie să se lupte între ele. Ceata biruită se dă în lături din faţa celeilalte şi, după ce fac învoieli de pace, ceata biruită este supusă celeilalte cete vreme de nouă ani. Dacă vreunul este omorît într-o astfel de încăierare nu se îngăduie judecată şi nici judecătorul nu întreabă cine a săvîrşit fapta. Cine a fost primit într-o asemenea ceată trebuie să vină de fiecare dată, vreme de nouă ani, în aceeaşi ceată ; dacă lipseşte, ceilalţi zic că îl căznesc *„duhuri rele"* şi *„strigoaicele"*. Norodul lesne crezător pune pe seama căluşarilor puterea de a izgoni boli îndelungate. Vindecarea o fac în acest chip : bolnavul îl culcă la pămînt iar căluşarii încep să sară şi, la un loc ştiut al cîntecului, îl calcă, unul după altul, pe cel lungit la pămînt începînd de la cap şi pînă la călcîie ; la urma îi mormăie la urechi cîteva vorbe alcătuite întradins şi poruncesc boalei să slăbească. După ce au făcut aceasta de trei ori în trei zile, lucrul nădăjduit se dobîndeşte de obicei şi cele mai grele boli, care s-au împotrivit lungă vreme meşteşugului doftoricesc, se vindecă în acest chip, cu puţină osteneală. Atîta putere are credinţa pînă şi în farmece".

(Descrierea Moldovei, p. 234—237).

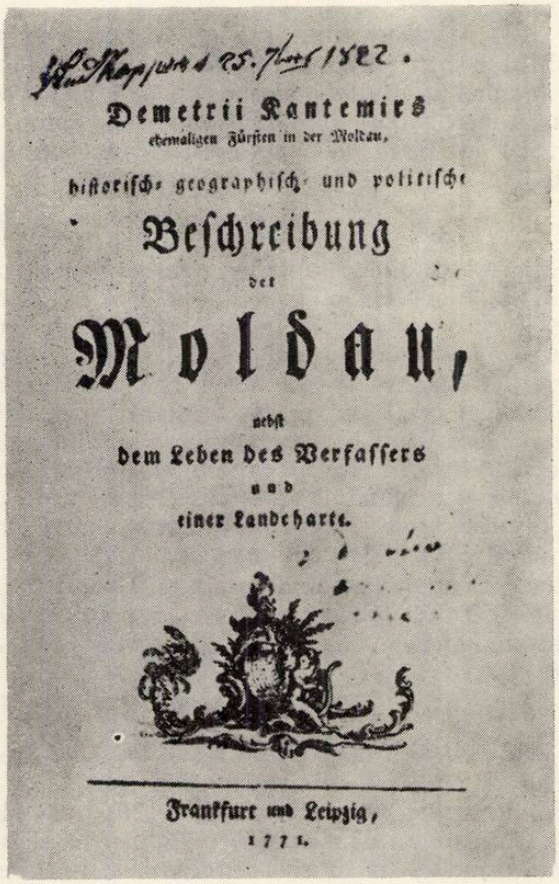
„Cînd se hotăreşte vremea să se facă nunta, atunci rudeniile se adună în lunea dinainte, după liturghie, atît în casa mirelui, cît şi în cea a miresei, aduc lăutarii din locul acela, care mai întotdeauna sînt ţigani şi se ospătează în casă în cîntările din gură şi din instrumente, ale acestora. [...] După ce (preotul n.n.) pune celor doi miri cununiile pe cap, îi poartă prin mijlocul bisericii la fel ca la dant, în vreme ce cîntăreţii înalţă cîntarea obişnuită la acest prilej. [...] Cînd domnul însuşi este naş, atunci ospăţul de nuntă se face la curtea domnească. [...] Toţi slujitorii curţii îl slujesc, ca şi pe domn ; iar cînd mirele se duce la biserică sau la casa sa, totodată curtea domnească—cu ţimbale şi alte instrumente moldoveneşti şi turceşti — îl însoţesc ca pe domnul însuşi".

(Descrierea Moldovei, p. 240, 242, 245, 246).

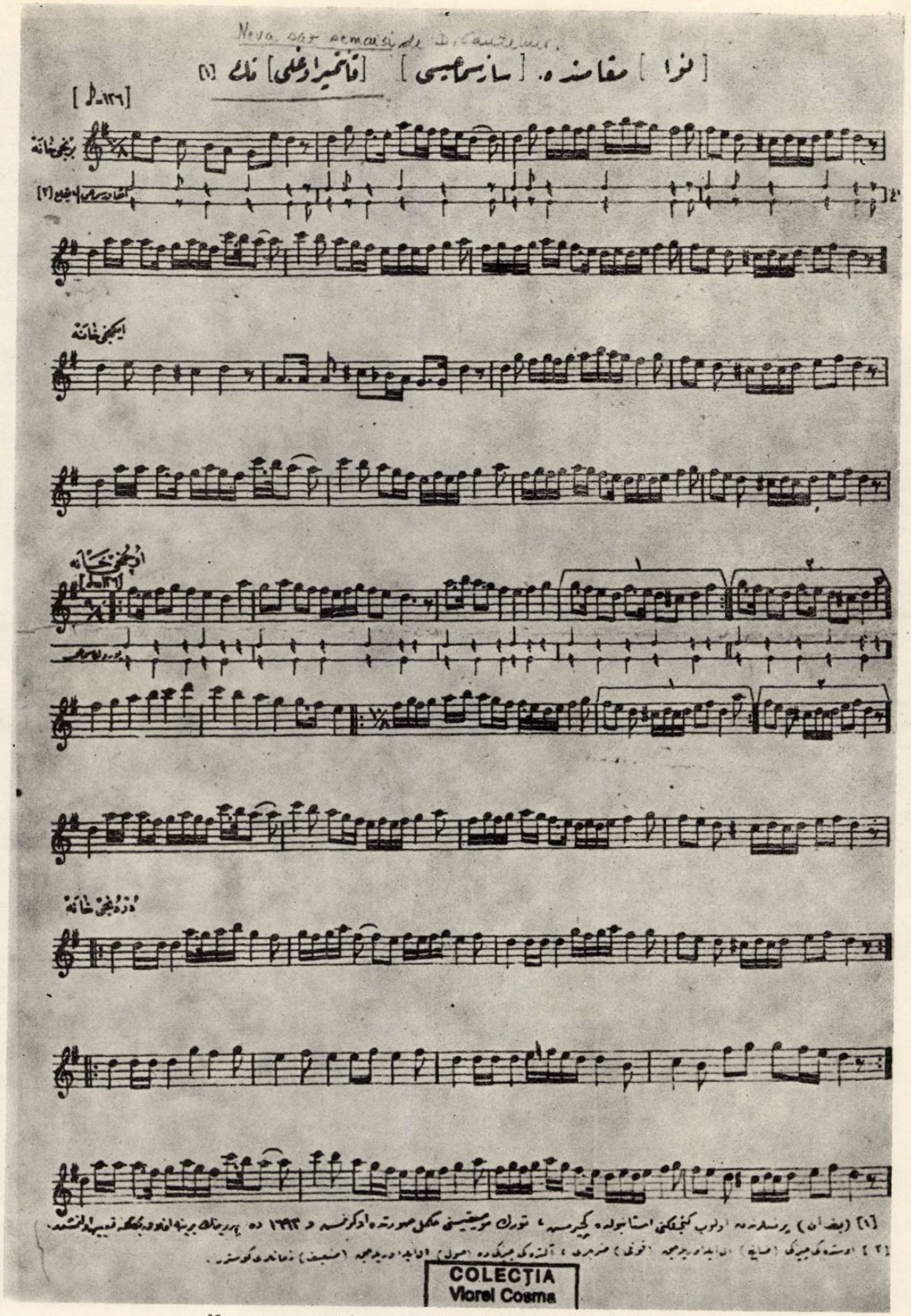
„Cei bogaţi năimesc bocitoare, care ştiu felurite cîntece de jale, în care arată ticăloşia şi deşertăciunea vieţii, după cum se poate vedea din versurile acestea cu care fac de obicei începutul :

„Cînt cu jale viaţa rea a lumii acesteia,
Cum se sfarmă şi se rupe ca un fir de aţă".

(Descrierea Moldovei, p. 248—249).

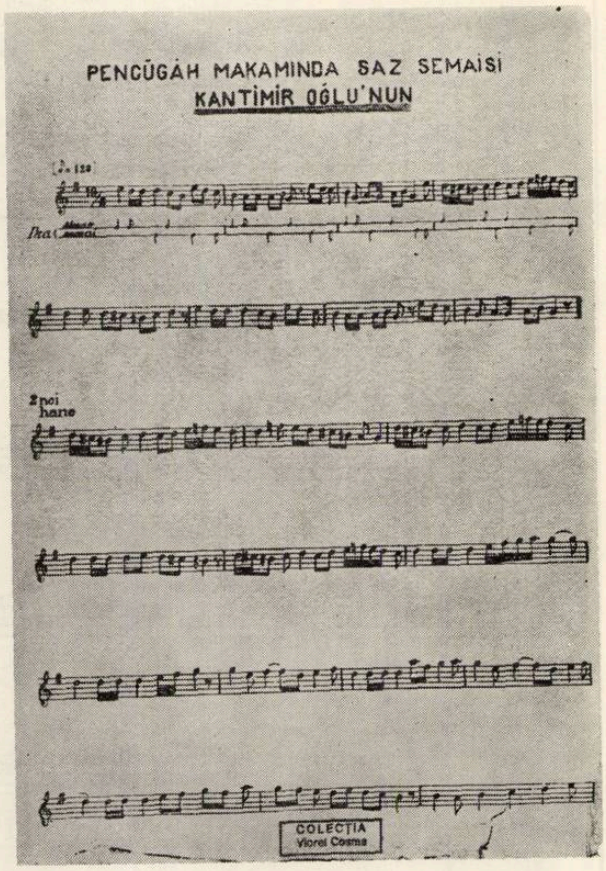


„Altminteri norodul — şi la noi în Moldova, ca şi în alte ţări pe care ştiinţa nu le-a lumi-



Neva saz semâisî *de Dimitrie Cantemir. Istanbul (1920)*

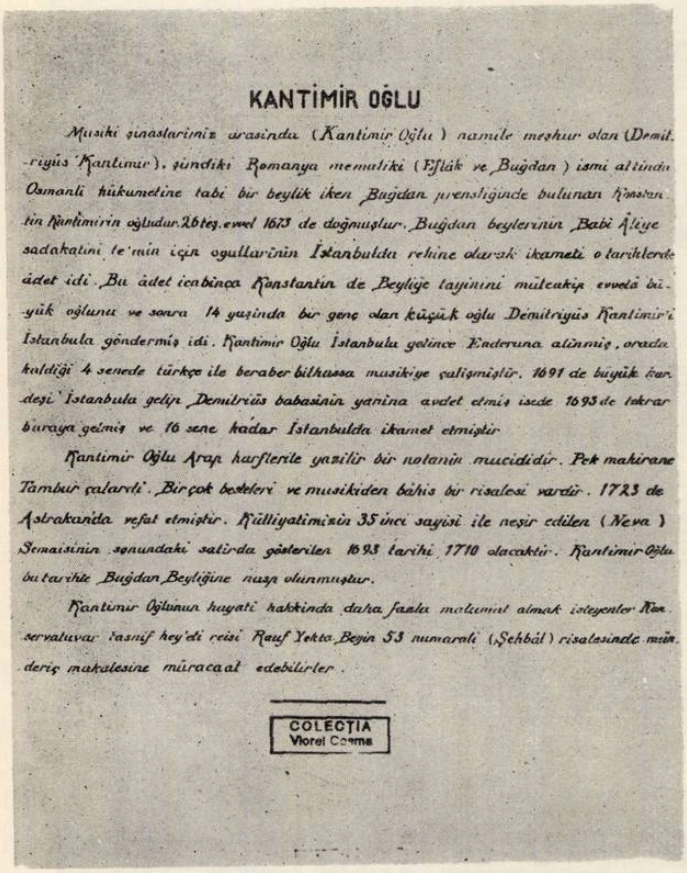
Piesă instrumentală de D. Cantemir (Saz semaisi) *tipărită în colecţia de muzică clasică turcească* (Türk Musikisinin Klasikleri) *de la Istanbul (1929).*



PENCÜGÂH MAKAMINDA SAZ SEMAİSİ
KANTİMİR OĞLU'NUN

2 nci hane

COLECŢIA
Viorel Cosma



KANTİMİR OĞLU

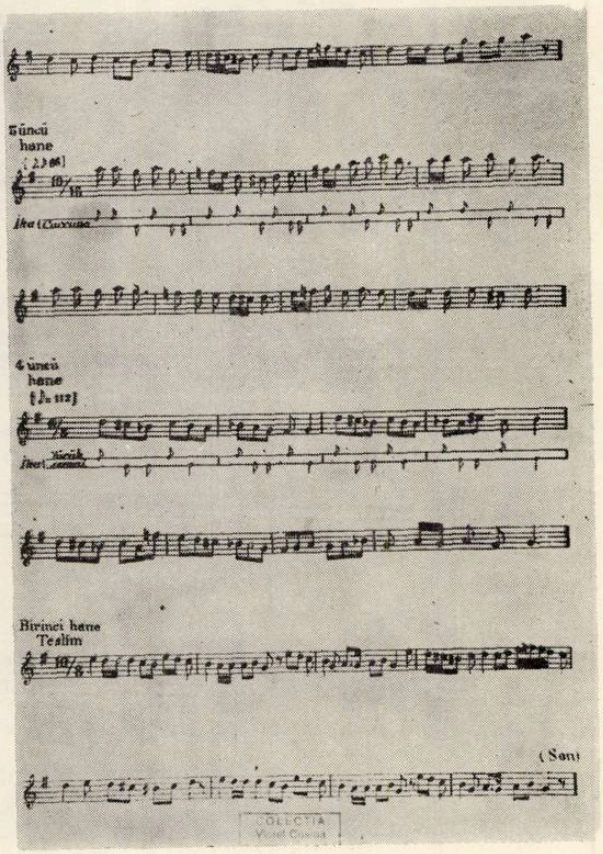
Musiki şinaslarimiz arasinda (Kantimir Oğlu) namile meşhur olan (Demitriyüs Kantimir), şimdiki Romanya memaliki (Eflâk ve Buğdan) ismi altında Osmanli hükumetine tabi bir beylik iken Buğdan prensliğinde bulunan Konstantin Kantimirin oğludur. 26 teş. evvel 1673 de doğmuşlur. Buğdan beylerinin Babi Âliye sadakatini te'min için oğullarinin İstanbulda rehine olarak ikameti o tarihlerde âdet idi. Bu âdet icabinca Konstantin de Beyliğe tayinini mütealcip evvelâ büyük oğlunu ve sonra 14 yaşinda bir genç olan küçük oğlu Demitriyüs Kantimir'i İstanbula göndermiş idi. Kantimir Oğlu İstanbula gelince Enderuna alinmiş, orada kaldiği 4 senede türkçe ile beraber bilhassa musikiye çalişmiştir. 1691 de büyük kardeşi İstanbula gelip Demitriüs babasinin yanina avdet etmiş isede 1693 de tekrar buraya gelmiş ve 16 sene kadar İstanbulda ikamet etmiştir.

Kantimir Oğlu Arap harfleriile yazilir bir notanin mucididir. Pek mahirane Tambur çalarmiş. Birçok bestekâr ve musikiden bahis bir risalesi vardir. 1723 de Astrakanda rehlet etmiştir. Külliyatimizin 35 inci sayisi ile neşir edilen (Neva) Semaisinin sonundaki satirda gösterilen 1693 tarihi 1710 olacaktir. Kantimir Oğlu bu tarihte Buğdan Beyliğine nasp olunmuştur.

Kantimir Oğlunun hayati hakkinda daha fazla malumat almak isteyenler Konservatuvar tasnif heyeti reisi Rauf Yekta Beyin 53 numarali (Şehbal) risalesinde münderiç makalesine müracaat edebilirler.

COLECŢIA
Viorel Cosma

Biografia lui D. Cantemir pe coperta finală a tipăriturii muzicale de la Istanbul.



Üçüncü hane

4 üncü hane

Birinci hane
Teslim

(Son)

COLECŢIA
Viorel Cosma

nat încă — este foarte plecat spre *eres* şi încă nu s-a curăţat desăvîrşit de necurăţia cea veche, încît se mai închină şi acuma în poezii şi cîntece, la nunţi, îngropăciuni şi alte întîmplări ştiute, la cîţiva zei necunoscuţi şi care se vede că se trag din idolii cei vechi ai dacilor. Aşa sînt *Lado* şi *Mano* (a), *Zîna* (b), *Drăgaica* (c), *Doina* (d), *Heoile* (e), *Stahia* (f) *Dracul din tău* (g), *Ursitele* (h), *Frumoasele* (i), *Sînzienele* (k), *Joimăriţele* (l), *Paparuda* (m), *Chiraleisa* (n), *Colinda* (o), *Turca* (p), *Zburătorul* (q), *Miazănoapte* (r), *Strîga* (s), *Tricolici* (t), *Legătura* (u), *Dezlegătura* (v), *Farmec* (w), *Descîntec* (x), *Vergelat* (y), şi multe asemenea.

[NOTA]

a) Se obişnuieşte ca numele lor să fie pomenit de babe, mai cu seamă la nunţi ; de aceea se poate presupune că prin ele trebuie să se înţeleagă Venus şi Cupidon, ca păzitori ai dragostei de nuntă.

b) Acest cuvînt ar putea să se tragă din numele Diana. Totuşi rareori se vorbeşte despre ea singură, de obicei se vorbeşte de mai multe, le zic Zîne şi le socotesc nişte fecioare frumoase, care dăruiesc frumuseţe.

c) După cum se vede, prin ea o înţeleg pe Ceres. Căci în acea vreme a anului cînd încep să se coacă semănăturile, toate fetele ţăranilor din satele învecinate se adună şi o aleg pe cea mai frumoasă dintre ele, căreia îi dau numele de Drăgaica. O petrec pe ogoare cu mare alai, o gătesc cu o cunună împletită din spice şi cu multe basmale colorate şi-i pun în mîini cheile de la jitniţe. Drăgaica aceasta împodobită în acest chip se întoarce de la cîmp spre casă cu mîinile întinse şi cu basmalele fluturînd în vînt, de parcă ar zbura, şi cutreieră toate satele din care s-a adunat lume s-o petreacă cîntînd şi jucînd laolaltă cu toate tovarăşele ei de joc, care o numesc foarte des sora şi mai-marea lor în cîntecele alcătuite cu destulă iscusinţă. Fetele din Moldova doresc din toată inima să aibă parte de această cinstire sătească, deşi în cîntecele lor spun mereu, după datină, că fata care a întruchipat Drăgaica nu se poate mărita abia după trei ani.

d) Se vede că acesta a fost numele obişnuit la daci al lui Marte sau al Belonei, căci cu el încep toate cîntecele în care se cîntă faptele războinice şi moldovenii îl folosesc îndeobşte ca să-l pună înaintea cîntecelor lor.

e) Acest nume îl folosesc de obicei în cîntecele de jale, dar nu ca o strigare, ci în aşa chip, că s-ar părea că vor să arate prin el o fiinţă ştiută.

f) Ei îşi închipuie că aceasta ar fi o femeie uriaşă, care străjuieşte şi e stăpînă caselor vechi şi părăsite, mai cu seamă a celor zidite sub pămînt, şi de aceea şi a comorilor.

g) Aşa numesc ei duhurile rele despre care cred că îşi au lăcaşul în apă.

h) Ei cred că acestea ar fi două fecioare, ce se află de faţă la naşterea oricărui copil şi care îi dăruiesc, după voia lor, însuşiri sufleteşti şi trupeşti şi îi hotăresc de la început toată norocirea şi toată năpasta ce va întîmpina în viaţă.

i) Ei le socot pe acestea nimfe ale văzduhului care îndrăgesc adesea pe feciorii cei tineri şi frumoşi. Cînd pe un flăcău îl loveşte deodată slăbănogirea sau damblaua, ei dau vina pentru boalele acestea pe Frumoase şi zic că în chipul acesta ele se răzbună atunci cînd dragostea li s-a schimbat în ură şi furie, fiindcă cel ce era drag nu le-a dat ascultare.

k) Acesta este numele sfîntului Ioan Botezătorul. Ei cred că în ziua cînd se prăznuieşte acest sfînt soarele nu-şi străbate drumul său drept înainte, ci într-o linie tremurată. De aceea toţi ţăranii moldoveni se scoală în acea zi înaintea zorilor şi privesc cu ochi mari răsăritul soarelui şi cum ochiul nu suferă prea mult această lumină şi, din pricina ei, începe să se zdruncine şi să tremure, ei pun pe seama soarelui tremurătura pe care o simt în ochi şi se întorc voioşi acasă, după ce au făcut această încercare.

l) Aşa le numesc pe femeile despre care zic că umblă în joia verde, dis-de-dimineaţă, şi dacă dau de o femeie dormind, fiindcă în Moldova se face de obicei în toate casele focul la vremea aceea, o pedepsesc să fie de atunci încolo trîndavă la tot lucrul de peste an.

m) În vremea verii, cînd semănăturile sînt primejduite de secetă, oamenii de la ţară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămaşă făcută din frunze de copaci şi buruieni. Toate celelalte copile şi copiii de aceeaşi vîrstă o urmează şi se duc jucînd şi cîntînd prin împrejurimi ; iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece în cap. Cîntecul pe care-l cîntă este alcătuit cam aşa : *„Paparudo ! sui-te la cer, deschide-i porţile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, grîul, meiul şi altele“.*

n) Se potriveşte cu strigarea creştinilor în rugăciunea lor Κρύε ο ἐλ νέιοη de unde se şi trage. Stăpînul casei are obicei să facă la 5 ianuarie, în ajunul Bobotezei, o cruce de lemn pe care o înveleşte cît mai frumos cu pînză albă sau cu pînză de borangic şi catifea, cum poate fiecare, după averea lui, iar după vecernie ca într-un alai, petrecuţi de o droaie de copii, o poartă prin toate casele, unde strigă foarte des cuvîntul *Chiraleisa.*

o) Aceasta aduce cu *Calendis* ale romanilor şi se prăznuieşte îndeobşte la începutul fiecărui an nou, atît de către oamenii de rînd, cît şi de boieri, cu datini deosebite.

p) Este un joc închipuit în vremurile vechi din urmă împotriva turcilor. În ziua de Crăciun se pune cuiva o căpăţînă de cerb cu coarne, mari, de care se leagă o mască făcută din fîşii de pînză colorată şi atît de lungi încît acoperă şi picioarele celui care o poartă. Peste

acesta se așează altul, care se face un bătrîn ghebos, și așa străbat toate ulițele și casele, jucînd și cîntînd, cu o mulțime de lume după ei.

q) Însemnează cel ce zboară. Ei zic că este o nălucă, un om tînăr frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curînd măritate și toată noaptea săvîrșește cu dînsele lucruri necuviincioase, cu toate că nu poate fi văzut de ceilalți oameni, nici chiar de cei care îl pîndesc. Iar noi am auzit că unii bărbați însurați mai inimoși au prins asemenea *„zburători"* și, cînd au aflat că sînt făpturi cu trup ca și alții, i-au pedepsit cum li se cădea.

r) Se numește *„Miazănoapte"* și zic că este o nălucă, care umblă pe răspîntii de drum de la asfințitul soarelui și pînă la miezul nopții, luînd înfățișare de animale de tot felul, pierind apoi iarăși.

s) Se trage de la cuvîntul grecesc στρίγλη și la moldoveni are același înțeles ca și la romani, adică zic că e o vrăjitoare bătrînă care omoară copiii noi născuți, pe neștiute, cu meșteșug drăcesc. Acest *eres* este răspîndit cel mai mult la ardeleni. Ei zic că, atunci cînd umblă *Striga*, găsesc copiii înăbușiți în leagăne, fără să fi fost mai înainte bolnavi. Dacă au presupus pe vreo femeie bătrînă, atunci o leagă de mîini și de picioare și o aruncă într-un rîu. Dacă se duce la fund, atunci zic că e nevinovată ; iar dacă plutește deasupra apei, atunci zic că e destul de vinovată și o ard de vie, fără să mai facă cercetări, în vreme ce bătrîna strigă în zadar că e nevinovată, pînă își dă duhul.

t) Este întocmai ceea ce la francuji înseamnează *le loup garou* [lupul vrăjitor — n.n.] Ei zic că cu meșteșugul vrăjilor oamenii se pot preface în lupi și alte fiare sălbatice și că pot să-și însușească în așa chip firea acestora, că pot să se năpustească asupra oamenilor și dobitoacelor și să-i sfîșie.

u) Aceasta, zic ei, ar fi un fel de fermecătură cu care se poate opri mirele să se împreuneze cu mireasa lui în noaptea nuntii. Asemenea ei zic că tot așa pot să oprească lupii și alte fiare sălbatice să facă stricăciune la oi și la alte dobitoace.

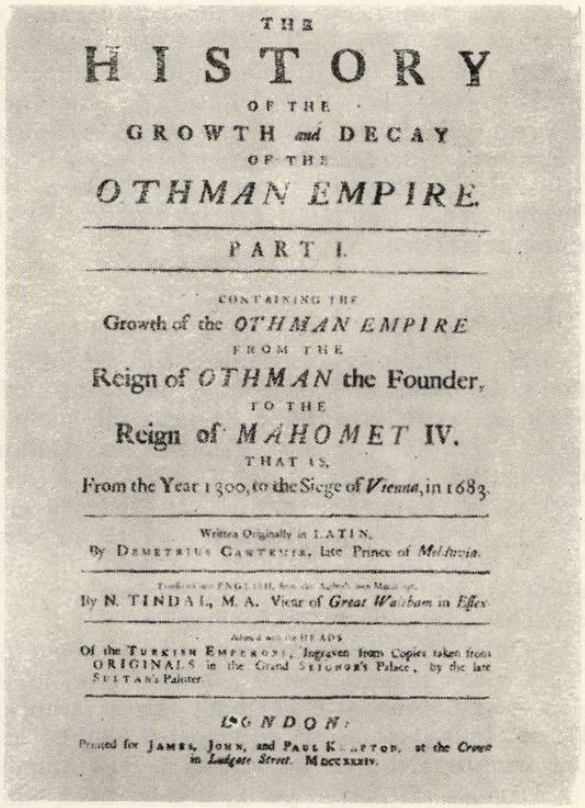
v) Este slobozirea de fermecătura dinainte a mirilor, care se poate dobîndi, cum zic ei, prin alte mijlociri de vrăji mai puternice.

w) Este o vrajă obișnuită la țărani, prin care femeile după cum își închipuie ele fac să se apropie de ele iubitul lor sau pot să-l facă să înebunească pe cel care le este lor urît.

x) Acesta este alt fel de vrajă cu care ar trebui să se vindece toate bolile ce nu sînt de moarte.

y) Este un fel de ghicire prin care moldovenii punînd niște nuiele într-un chip știut în noaptea dinspre întîi ianuarie, se încumetă să ghicească toată norocirea și năpasta pe care le va aduce anul întreg. La aceasta mai au trebuință și de linte, fasole și oale pe care le așază una sub alta cu o rînduială știută".

(Descrierea Moldovei, p. 258—263).



THE

HISTORY

OF THE

GROWTH and DECAY

OF THE

OTHMAN EMPIRE.

PART I.

CONTAINING THE

Growth of the OTHMAN EMPIRE

FROM THE

Reign of OTHMAN the Founder,

TO THE

Reign of MAHOMET IV.

THAT IS,

From the Year 1300, to the Siege of Vienna, in 1683.

Written Originally in LATIN,

By DEMETRIUS CANTEMIR, late Prince of Moldavia.

By N. TINDAL, M. A. Vicar of Great Waltham in Essex.

Of the TURKISH EMPERORS, Ingraven from Copies taken from ORIGINALS in the Grand SEIGNOR's Palace, by the late SULTAN's Painter.

LONDON:

Printed for JAMES, JOHN, and PAUL KNAPTON, at the Crown in Ludgate Street. MDCCXXIV.

„*Tablâ* este o tobă, de la care se numesc *Tobulachana*, aparatul militar, cu care împărații turci însoțeau pe generalii mai mari, care sînt în serviciul lor. Tobulchana unui vizir sta din nouă tobe : nouă *Zurnazeni*, sau care cîntau în *Zurna*, adică fluiera ; șapte *Boruxeni* sau trompetiști ; patru *Zilldzani*, care bat în *Zil*, o specie de discuri de aramă, care bătîndu-le unul de altul dau un sunet clar și acut".

(Istoria Imperiului Ottoman, Creșterea și scăderea lui. Traducere în limba română de Dr. Ios. Hodoșiu. București, Ed. Soc. Acad. p. 13).

„*Dervișii*. Derviș este numele comun al tuturor călugărilor turci deși ei diferă unii de alții după clasa și regulile lor. Mai însemnați sînt între ei Bectashi, Mevlevi, Cadri și Seiiah. Despre Bectashi am tratat într-o notă precedentă. Mevlevii își au numele de la Mevlana, fondatorul lor. Conform regulamentului lor ei se învîrteau cîte două-trei ore neîncetat și cu atîta celeritate [viteză — n.n.] încît abia li se pot zări fața, sînt mari amatori de muzică, atît vocală cît și instrumentală (ney). Acesta din urmă este un fluier făcut din trestie din India, numit *ney*, și dă un sunet atît de dulce, cum nu dă nici un alt instrument muzical. În mînăstirile lor profunda umilință și pauperitate

era cînd le face cineva vizită, nu fac distincție între persoane, îi primesc pe toți, mic și mare cu asemenea respect. Ei înainte de toate îmbie pe oaspeți cu cafea ; iar dacă au venit pe drum tinos, le spală picioarele și încălțămintea. Pe oaspeții care pleacă, îi petrec în modul cel mai obligatoriu pînă la poartă și mai la toată vorba sau la o perioadă de timp repetă cuvîntul *Eiuvallah,* vrînd a arăta atît în purtare cît și în vorbele cele mai sincere afecțiunea de modestie și umilința legată de profesia lor. Cadrii își maceréază corpul [ungerea trupului cu marga] din superstiție singulară. Ei umblă în pielea goală cu excepția coapselor. Se prind de mînă și joacă ore în șir, cîte-o dată toată ziua, strigînd neîntrerupt și din toate puterile Hu, Hu, Hu, unul dintre numele lui Dumnezeu pînă ce fac spume la gură, îi năpădesc sudorile și cad ca zmintiți și fără simț la pămînt. Marele vizir Kupruli sau Kioprili Ahmed Pașa aflînd de aceste jocuri nebunești, dădu ordin a se suprima o sectă superstițioasă, care dezonora religia mahumedană, dar îndată după moartea lui, secta iarăși a înviat, și astăzi este mai numeroasă decît oricînd altădată, mai ales în Constantinopole".

(*Istoria Imperiului Ottoman. Creșterea și scăderea lui,* p. 51—52).

„*Ezan*-ul. Imnul ce conține profesiunea credinței mahumedanilor. Este un cîntăreț, *muezin,* care din înălțimea turnului Giamiei numit Menare, invită poporul la rugăciuni de 5 ori pe zi. Vinerea este un al șaptelea *Ezan* numit *Selat,* care se cîntă două ore înainte de *Nemaz* sau rugăciunea de miază-zi, dar nu e împreună cu rugăciuni ; așa e și cu *Temigd-ul,* care se cîntă înainte de rugăciunile de dimineață, și precede imediat acestor rugăciuni ; amîndouă sînt doxologie sau cîntece întru lauda lui Dumnezeu dătătorul de lumină, și făcătorul sfîntei zi de vineri. Profesiunea credinței mahumedanilor stă numai din aceste două capete : „Nu e Dumnezeu afară de Dumnezeu" ; și „Mahumed e profetul său". Cînd cîntă *Ezan*-ul, de comun mai adaugă aceste : „Dumnezeului prea înaltul ; nu e Dumnezeu afară de Dumnezeu ; și Mahumed e profetul său". Aceasta se repetă de două ori, apoi adaugă : „Veniți popor la locul păcii" sau „integrității" aci se înțelege „*Mecca*", veniți la asilul salutei sau „locul mîntuinței". Precum creștinii cînd ocupau vreo cetate cîntau *Te Deum*-ul lor, așa turcii în asemenea ocazii făceau a răsuna *Ezan*-ul lor în bisericele creștinilor, și prin acesta le transformau imediat in Giamie sau Moschee".

(*Istoria Imperiului Ottoman. Creșterea și scăderea lui.* p. 140).

„Sînt curioase riturile ce se observă la încredințări și la cununii. După ce părinții s-au învoit la măritișul fiilor lor, tatăl miresei ordonă a se face o căsuță mică, cu o ușă care duce în casa lui de dormit, și cu o fereastră atît de mică, în care abia poate încape capul unui om. Prin această fereastră era iertat mirelui a săruta noaptea pe mireasa sa, și a se consulta cu ea despre chipul și modul cum să fugă amîndoi. Părinții și frații pîndesc cu grijă după mireasă, pe cînd mirele se adopera sau o fura sau a o duce cu puterea. Cu ocasiuni de acestea vin lucruri de multe ori la bătaie, dar numai în pumni sau cîrbace, numite *Kamtci ;* și dacă se întîmplă de a prinde pe mire, el trebuie să se răscumpere cu bani ; iar dacă în astă luptă, mirele poate să ajungă pînă la mireasă, el intră învingător, o ia cu sine, predă toată mica ei locuință, reține pentru sine tot ce găsește acolo, ca dotă de mireasă. Frații ei însă, în societate cu consangenii lor, o urmăresc, și dacă o pot prinde înainte de a ajunge la casa mirelui, acesta trebuie sau să o răscumpere cu bani, sau să o ia fără dotă. Dar îndată ce mireasa a intrat în casa mirelui lupta încetează și începe ospățul [...] Imediat după aceasta se face mare ospăț, la care se invită toate fiicele Mirscescilor. Iar după ce s-a terminat ospățul, virgina lunatică trebuie să joace trei zile și trei nopți incontinuu în sunetul unui *monochord* (instrument despre care Pliniu face mențiune) fără a mînca, fără a bea și fără a dormi, pînă în urmă cade la pămînt ca moartă. În ziua a treia îi dau ceva să mănînce, și supă din carne de cal să bea ; prin această se întremează puțin și apoi iarăși o cheamă la joc. Aceasta se repetă de trei ori, și apoi îi trece boala ca luată cu mîna și nici că-i mai vine în toate zilele vieții sale".

(*Istoria Imperiului Ottoman. Creșterea și descreșterea lui.* p. 187—188).

„*Husein,* Mecenatul muzicanților orientali. El a avut în foarte mare stimă pt.*Hodgea Musicar,* orfeul perșilor, și pe școlarul acestuia Gulam arabul. Toată Turcia și Persia se delectau cu melodiile și cîntecele lor pînă pe timpul lui Mohamed Sultanul, cînd arta muzicii uitată mai cu totul nu numai a reînviat, dar încă s-a ridicat la cea mai mare perfecțiune prin Osman efendi, nobil din Constantinopole. Acesta a lăsat după sine mai mulți școlari artiști atît în muzica vocală cît și în cea instrumentală. Anume în cea vocală a fost renumit unul *Chafiss,* supranumit și *Kiomus* (cărbune), apoi *Buhurdgi Ogli, Memish Aga, Kiuciuc Muesin* și *Desphici Emir*. Iar în cea instrumentală au excelat doi greci *Kiemani Ahmed,* un renegat și *Angeli,* ortodox (amîndoi mi-au fost instructori cinsprezece ani), apoi un evreu cu numel de Celebî (co) între turci mai renumiți au fost *Dervish Osman* și *Kurshungli Ogli, elevul său ; și alți doi cu numele Tastci Ogli, Sinik Mehmed* și *Bardakci Mehmed Celebî,* acești doi din urmă au avut de instructor pe

unul anume *Camboso Mehmed Aga* şi după aceea dimpreună cu *Ralaki Eypragiote*, nobil grec din Constantinopole, i-am instruit eu în unele părţi ale muzicii, mai ales teoretice şi într-un metod nou inventat de mine pentru a exprima cîntecele şi doinele (sic!) prin note, invenţiune necunoscută mai înainte Turcilor. Am mai avut în afară de aceşti şcolari pe care i-am învăţat muzica teoretică şi practică pe Davul Isamil efendi, mare tesaurariu al imperiului şi pe Latif Celebî, casierul său. Invitat de aceştia am compus o carte în limba turcească despre arta musicei şi o am dedicat-o lui Ahmed (sic!) sultanului acum regnante. Precum am înţeles, amatorii de muzică se servesc pînă în ziua de azi de regulile puse de mine în acea cărticică. Lectorilor europeni poate să le pară curios că eu laud pe un popor pentru deprinderea într-o artă atît de nobilă, pe un popor pe care toată creştinătatea îl ţine de barbar. Eu concep că barbar a fost acest popor pe la începutul său, cum am zice la înfiinţarea imperiului otoman cînd sultanii nu cugetau la alta decît a-şi extinde marginile dominaţiunii lor. Dar cu progresul timpului cînd încetarea războaielor a permis ca oamenii să se ocupe cu artele păcii, atunci au lăsat şi ei din sălbăticia lor de mai înainte şi s-au cultivat şi civilizat în aşa măsură încît astăzi abia se mai pot observa pe urmele barbariei lor antice. Şi pe temeiul adevărului pot să afirm că muzica turcească încît pentru rithme şi proporţiunea cuvintelor este cu mult mai perfectă decît multe din cele europene; cu toate acestea trebuie să mărturisesc că ea este foarte grea de înţeles încît în vasta cetate a Constantinopolului, unde reşede curtea cea mai mare din lume, între atîţia amatori şi pricepători de muzică abia vei găsi vreo trei ori patru care să cunoască perfect fundamentele acestei arte. Dar cauza că muzicienii perfecţi sînt aici atîţi de rari, provine din dificultatea de a putea cuprinde toate acele părticele de sunete ce arabii le numesc *Terküb*, despre care Hodgea Musikar, pe urma lui Ptolomeu, zice că sînt infinite şi fără număr după axioma *Emmakü Terkübate Nihaiet iok*, adică „infinită este compositiunea părţilor". Nu intră în propusul meu de present a mă ocupa aici pe larg cu această materie; dacă însă Dumnezeu îmi va da viaţă şi sănătate, voi trata despre această parte într-un op separat după sistema şi opiniunea lumei orientale.

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 217).

„Dar principele Moldovei, după ce a primit caftanul de la marele vizir ca semn al potestaţiei sale suverane, merge, însoţit de întregul divan şi între aclamaţiile ciauşilor, la biserica Patriarhiei unde patriarhul de Constantinopol cu tot clerul şi nobilimea greacă, îl aşteaptă pentru a-l întîmpina şi a-i da sfinţirea. După ce principele a ajuns în curte, se dă jos după armăsar şi trece pe o piatră quadrată aşezată anume pentru această ocaziune; într-aceea ceauşii cu toţii cîntă cu voce înaltă versuri uzitate la asemenea ceremonii „Dumnezeule mare! ţine la mulţi ani pe împăratul nostru şi pe principele nostru Ifendi şi le dă lor viaţă îndelungată şi fericire" (Efendi se vede a fi cuvînt corupt din grecescul Αὐθέντης).

Principele apoi merge în biserică, iar cei care l-au însoţit stau afară în curte şi pe stradă şi aşteaptă în tăcere respectuoasă pînă ce iese iar. În momentul cînd principele a păşit pragul bisericii, cîntăreţii încep a intona Ἀξιόνέσιν (†) un imn compus în onoarea Sfîntei vergina Maria. După ce a terminat cu cîntarea aceasta, principele se pune pe un tron, care e făcut anume pentru principii Moldovei. Cînd diaconul recită rugăciunea τὰς ἐχνενας totdeauna amintesc şi pe noul principe în următorii termeni: „Şi ne rugăm pentru prea înduratul, strălucitul şi binefăcătorul nostru domn N. N., pentruca domnul Dumnezeu să-i dea putere, învingere, tărie, sănătate şi îndelungă viaţă; şi pentru ca domnul Dumnezeul nostru să-i ajute să-l păzească şi să-i supună sub picioarele lui pe toţi duşmanii şi inamicii lui". După aceea patriarhul în ornatul său pontifical şi însoţit de patru sau mai mulţi mitropoliţi merge în altar; iar principele urmîndu-i, se apropie de altar, şi patriarhul face simbolul crucei în faţă cu amîndouă mîinile; apoi plecîndu-şi capul pe sfînta masă, patriarhul îl acoperă cu *Homophorul* şi recită rugăciunile ce erau în uzul de odinioară la sfinţirea împăraţilor ortodoxi, şi la urmă îl unge pe frunte cu sfîntul mir. După această ceremonie, principele se întorcea la tronul său, iar cîntăreţii intonează următorul Polychronion; „Şi dă doamne, prea înduratului, şi dă binevoitorului nostru domn N. N., domn a toată Moldo-vlachia, viaţă îndelungată, ţine-l doamne! La mulţi ani!" După aceea patriarhul iese din altar şi se apropie de tronul principelui; aici recită în tăcere o rugăciune, apoi ţine o scurtă alocuţiune, şi o termină cu Polychronionul de mai sus, pronunţat de însuşi patriarhul. În fine după toate acestea, patriarhul şi principele, urmaţi de tot poporul, iese împreună din biserică. În porticul principal sărută mîna dreaptă a patriarhului, iar acesta, prin cuvinte şi prin semnul crucii, îi dă binecuvîntarea. Principele apoi încalecă armăsarul său, şi se întoarce acasă cu aceiaşi pompă cu care a venit; iar acasă împarte daruri celor ce l-au însoţit şi apoi îi lasă să meargă pe la ale lor. La cîteva zile după aceia, vine Miralem Aga, vexiliferul împăratului, şi, între sunetele muzicei imperiale, tubulchana, aduce stindardul mare, numit *Sangiac*, din serai la palatul Principelui; unde acesta îl aştepta şi-l primeşte în anti-cameră".

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 276—277).

„La intrarea principelui în biserică, se intonează imnul ἄξιον ἐστιν apoi se citeşte rugăciunea τας εκτενας şi după aceia, se apropie de altar ; aici mitropolitul, după ce zice în tăcere rugăciunea usitată, îl unge cu sfîntul mir, dacă nu cumva n-a fost uns deja prin patriarhul din Constantinopol ce se poate întîmpla atunci cînd promoţiunea la demnitatea de domn se face în Adrianopol, sau cînd patriarhul din Constantinopole este absent. El iese apoi, şi se numeşte unsul lui Dumnezeu. După ce s-au făcut toate acestea, şi după ce s-a cîntat Polychronionul, principele, între sunetele de trompete, de timpane şi de altă muzică, trage la palat".

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 279).

„Emirgiun Oglu. Fiul lui Emergiun, care a fost han persan. A fost adus ca captiv la Constantinopole ; dar prin dexteritatea sa în muzică într-atît şi-a cîştigat graţia lui Murad, încît l-a făcut consilierul său intim ; şi cînd împăratul se veselea între pahare cu vin, nu-şi petrecea cu altul decît numai cu acesta şi cu Bekiri Mustafa. Murad îl cerceta foarte adeseori în palatul său, care şi acum se vede pe malul Bosforului, şi de la el poartă numele de Emirgiun Ogli Jalisi, căci Jali se numeşte orice palat care este situat aproape de mare ; şi se inveselea la el bînd vin. Odată pe cînd împăratul îşi petrecea la el între pahare cu vin, se întîmplă să treacă pe acolo un nobil grec pe o luntre, şi fiindcă nu ştia că sultanul se afla în acel palat, cîntă cu rară dexteritate şi atrăgătoare frumuseţe, o melodie persană. Atunci Emergiun deschide fereastra, iar grecul imediat a încetat de a mai cînta. Dar Emergiun îl rugă pe numele lui Dumnezeu şi pentru Isus Christos să continuie mai departe cu cîntarea sa şi comandă luntraşilor să stea niţel pe loc. După ce şi-a terminat grecul cîntarea, Emergiun merse la el şi-l întrebă că cine şi de unde este de vorbeşte atît de perfect limba persană, şi se pricepe atît de bine în arta muzicii. Acesta îi răspunde că este grec şi sudit al lui Murad. Emergiun, la cuvintele acestea sărută mîna grecului de trei ori şi se despărţi de el dîndu-i un bun prezent.

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 371—372).

„30.000 de perşi. Această cruzime a lui Murad sultanul stoarce pînă şi astăzi lacrimi din ochii perşilor. El era decis de a nu pardona pe nici-un captiv, fie nobil ori nenobil, dăduse ordin a-i tăia pe toţi pînă la cel din urmă om. Pe cînd se executa ordinul, vine soarta şi pe un muzicant. Acesta se roagă de oficialul însărcinat cu execuţia, ca să suspende punitiunea sa pentru un moment şi să-i permită a vorbi cu împăratul numai un cuvînt. Adus înaintea împăratului şi întrebat ce voieşte, zise : „Nu lăsa, o împărate, preîndurate ca cu mine Shahculi (al împăratului serv, care nume apoi i-a şi rămas) să piară astăzi toată arta muzicii. Nu doresc eu viaţa pentru mine ca om, dar ca inventator al muzicii, al cărei mister încă nu l-am putut pătrunde pe tot, mă rog să-mi laşi încă cîtva timp ca să mă pot mai bine perfecţiona în această artă divină, care dacă voi ajunge să fiu perfect în ea, eu nu o voi da nici pentru tot imperiul vostru. După aceea i s-a demandat (cerut n.n.) să dea o probă despre ştiinţa sa ; El a luat în mînă un *Siesdar* (instrument muzical numit în arabă Zabur în greacă *Psalterion)* şi cînta atît din el cît şi cu vocea, tragica cădere a Bagdadului şi triumful lui Murad cu atît simţ şi dispertaţie încît Murad însăşi irumpe în lacrimi şi nu-şi poate conteni plînsul pînă cînd muzicantul nu-şi termină cîntecul. Impresionat Murad, şi chiar din consideraţiune către acest muzicant, a dat ordin ca acei captivi care mai erau în viaţă să nu mai fie ucişi, ci să-i lase pe toţi liberi. După aceea Murad a luat pe lîngă sine pe acest muzicant şi ducîndu-l la Constantinopole l-a ţinut în multă stimă. Şi într-adevăr că acele opere persane de muzică, care păreau a fi ignorate sub ruinele mortului Bagdad, au reînviat prin el în toată Turcia. Instrumentul de muzică numit *Siesdar* semăna foarte mult cu harpa şi aici se şi numeşte *Siesdar sau* Εξαχόρδιον Este cel mai excelent instrument de muzică şi se crede că însuşi David l-a inventat ; dar astăzi puţini sînt care ştiu să cînte bine cu el".

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 374—375).

„Tulbuchana. Musica militară, despre care am vorbit într-alt loc. Această muzică, trebuie ca în cursul bătăliei să fie totdeauna aproape de Vizir şi să joace necurmată, pentru a inspira şi susţine curajul în soldaţii combatanţi. Cînd se întîmplă de a înceta a suna, Ienicerii o consideră drept semn de pierderea luptei şi cu greu îi mai poţi apoi reţine de la fugă".

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 647).

„După legea Coranului şi după constituţiunile imperiului ottoman nu e permis a pedepsi cu moartea pe un Molah şi cu atît mai puţin pe un Mofti. Pedeapsa cea mai grea pentru clasa Ulemilor şi Cadiilor este exilul. Aşa rebelii n-ar fi putut executa niciodată moartea lui Mufti, dacă nu l-ar fi declarat pe Ghiaurul său infidel. Şi pentru ca să facă, ca poporul să creadă în probabilitatea acestei pretenţii, ei n-au voit să sufere ca Mufti să fie îngropat între ceilalţi şi au chemat un preot grec, care să-l înmormînteze. Acesta a chemat vreo cîţiva oameni, în care l-au tîrît de-a lungul străzilor ; iar el mergînd înainte, în loc de imn funerar, cînta aceste cuvinte Εκατά έις τήν ψυχήν θπν Spurcat e sufletul tău : Şi în urmă l-au aruncat în mare. Se mai zice, că înainte de a-l a-

runca în apă, l-a afumat, pronunţînd asupra cadavrului aceste două mici versuri turceşti :

Ne sizungder, ne bizunder ;
Dos dogru Ghehennem inder.
[Nici al său, nici al meu]
[În iad e sufletul său]

ИСТОРІЯ
О
ЖИЗНИ И ДѢЛАХЪ
МОЛДАВСКАГО ГОСПОДАРЯ
КНЯЗЯ КОНСТАНТИНА
КАНТЕМИРА,
СОЧИНЕННАЯ
С. ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ
ПОКОЙНЫМЪ ПРОФЕССОРОМЪ
БЕЕРОМЪ
СЪ РОССІЙКИМЪ ПЕРЕВОДОМЪ,
И
СЪ
ПРИЛОЖЕНІЕМЪ
РОДОСЛОВІЯ
КНЯЗЕЙ КАНТЕМИРОВЪ.
Alecu Hâjdeŭ
ВЪ МОСКВѢ,
ВЪ Университетской Типографіи,
у Н. Новикова 1783 года.

Aceste cuvinte într-atît a plăcut turcilor, încît nu numai au lăudat genialitatea preotului, ci l-au şi remunerat pentru aceasta".

(Istoria Imperiului Otoman, p. 759—760).

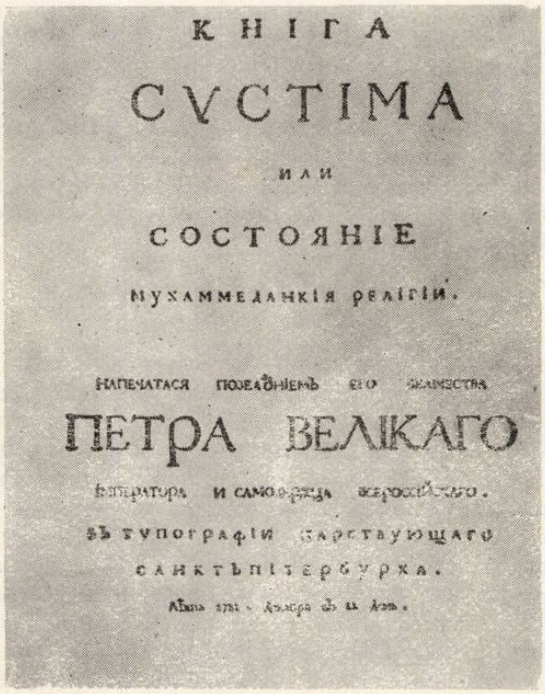
„Sobieski, care, pe cînd fusese hatman, avusese sub ascultarea sa mulţi moldoveni, atît în slujbe, cît şi în oaste, stăpînea destul de bine limba moldovenească ; aşadar, la un ospăţ în care şedea laolaltă la masă leşii cu moldovenii, le vorbi boierilor moldoveni cîteva cuvinte moldoveneşti, ca să le facă plăcere, în sfîrşit spune că va purta el hora moldovenească şi, aducîndu-se lăutari, poartă singur hora ; apoi spune că a alcătuit un cînticel în limba moldovenească, şi lăutarii să-l cînte după ce-l vor asculta de la dînsul.

Tăcînd lăutarii, craiul cînta singur :

„Constantine
Fuge bine
Nici ai casă,
Nice masă,
Nice dragă jupîneasă".

După ce cîntă acestea, îşi porneşte oştile către Prut şi, trecînd pe malul de apus al apei, se îndreptă către Buceag".

(Viaţa Constantini Cantemyrii, text latin, trad. rom. *Viaţa lui Constantin Cantemir, zis cel Bătrîn. Domnul Moldovei* Ed. de Stat pentru literatură, Bucureşti, 1960, p. 82).


КНІГА
CVCTIMA
ИЛИ
СОСТОЯНІЕ
МУХАММЕДАНКІЯ РЕЛІГІИ.
НАПЕЧАТАСЯ ПОВЕЛѢНІЕМЪ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА
ПЕТРА ВЕЛІКАГО
ІМПЕРАТОРА И САМОДЕРЖЦА ВСЕРОССІЙСКАГО.
ВЪ ТУПОГРАФІИ ЦАРСТВУЮЩАГО
САНКТЪПІТЕРБУРХА.

„Civilizaţiei îi urmează totdeauna şi pretutindeni muzica, dar la muhamedani ea nu se predă niciodată în şcoli spre a fi învăţată ci numai individual, pe la casele lor, de către oameni iscusiţi în arta muzicii. Şi-o însuşesc aproape toţi copiii de boieri (şi chiar mulţi de-ai oamenilor de rînd, după cum cineva are dorinţă sau o înclinaţie specială pentru aceasta) precum şi *ulema,* adică toţi savanţii, dintre care n-am aflat pe nici unul care să nu ştie să cînte ceva sau măcar să înţeleagă muzica pentru că neamul persan şi turc dar nu şi cel arab) se delectează peste măsură în mod obişnuit cu muzica.

Denumirile proprii muzicii sînt multe, însă mai frecvent se foloseşte cuvîntul grecesc *musîkî.* Muzica se împarte la ei în trei părţi : *vocală, instrumentală,* care seamănă cu cea vocală sau o acompaniază cu un instrument oarecare, şi *recitată,* proprie poeţilor şi cititului *Curanului,* care cu un termen special se numeşte *Kîraat.* Multe aş fi putut scrie şi arăta despre muzica ţărilor orientale care poate că nu le este cunoscută acestor ţări (să nu mi se socotească acest lucru ca o laudă deşartă) pentru că m-am ostenit mai mult de 20 de ani în muzica orientală practică şi teoretică, dar cum mi-am pus în gînd să nu învăţ, ci să spun ce li se predă şi ce învaţă ei, voi arăta lucrul pe scurt.

Turcii şi persanii adoptînd întreaga muzică mişcării cereşti o împart în 7 moduri (care corespund celor 7 zile ale săptămînii) şi aces-

te 7 moduri iarăşi le împart în 12 *makam-uri* (case sau locuinţe corespunzînd celor 12 luni şi zodiacuri) ; iar unităţile subdivizionare (casele acestea) le împart în 365 de *terkîb,* adică măsuri, după numărul zilelor anului întreg şi din toate acestea adună principalele patru *sobe,* adică sisteme socotite drept cele 4 anotimpuri şi drept acelaşi număr de elemente din care, după cum transmit vechii naturalişti, este alcătuită lumea fizică.

În ce priveşte structura ritmico-melodică, *Usul,* muzica orientală o depăşeşte într-adevăr cu mult pe cea apuseană, căci are pe lîngă 60 de moduri, 24 de structuri (numite *Usul*) ale modurilor sau genurilor în care se încadrează melodia şi pauzele. De unde se naşte o foarte mare greutate ca să cînte cineva exact şi perfect (cu vocea) sau cu vre-un instrument. Căci fiecare autor se sileşte să compună după plac piese în diferite moduri muzicale şi cu măsuri cît se poate mai grele, încît cel mai iscusit în acea măsură nu poate nicidecum cînta, lucrarea chiar dacă ar fi auzit-o de o mie de ori. De aceea, compozitorii orientali nu au nici note care să indice precis modurile şi tempii (care sînt într-o atît de mare şi lesnicioasă practică la europeni). Căci dacă va cunoaşte cineva perfect aşa numitul *Usul,* poate să execute o piesă, fără nici o greşeală şi fără ajutorul acelor note, dacă o va auzi de două sau de trei ori de la autorul sau dascălul său.

Pentru a înlătura această greutate, cînd eram la Constantinopol am alcătuit, ducînd-o precum nădăjduiam la bun sfîrşit, o carte (pe care am închinat-o actualului sultan Ahmed care se desfătează mult cu muzica şi este foarte priceput în ea) scrisă în dialectul turc, supunînd în ea regulile teoretice ale întregii muzici la anumite principii şi canoane sigure, iar notele le l-am redat cu caractere orale pentru o mai uşoară întrebuinţare şi practică, arătînd mai clar teoria, aşa că acum înşişi turcii spun că şi muzica practică ca şi cea teoretică a devenit mult mai uşoară şi mai limpede. Iar la Moscova am inventat şi un instrument matematic pe care şi Prealuminata Sa Majestate Împărătească a binevoit a-l vedea şi nu a îngăduit să fie hulit (căci el însuşi este foarte sîrguitor şi priceput în muzica bisericească) în care arătam locurile mecanice şi matematice şi intervalele sunetelor naturale şi artificiale, simple şi compuse ale semitonurilor şi intervalele care mergeau pînă la punctul numit de obicei indivizibil, cu care instrument pot fi arătate vizual, fără eroare şi fără nici un ajutor al aplicării coardei, ci numai prin compas locurile tuturor sunetelor (de la care trebuie să provină intervalele întregi şi semitonurile etc.).

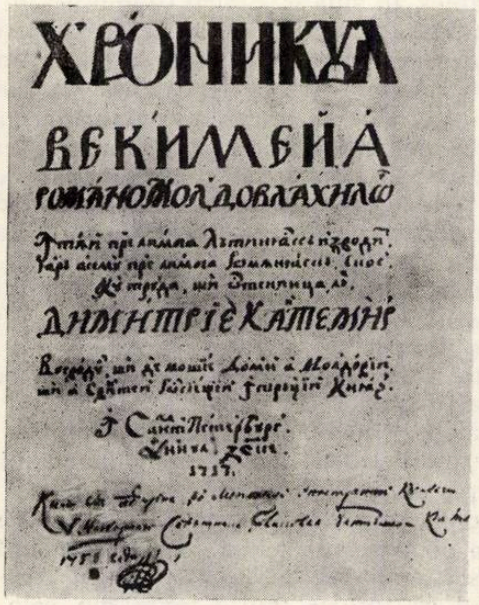
(Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoi religii, Petersburg, 1722. Traducere de Ivan Ilinski din limba latină (Cartea VI. *Despre alte rînduieli ale religiei muhammedane.* Cap. 36, p. 353—354. Trad. în limba română de Virgil Cândea).

„În cetatea cea mare, unde sînt două sau mai multe mînăstiri ale acestor *mevlevi,* cu încuviinţarea şeicilor aleg pt. fiecare mînăstire ziua adunării (pe care ei o numesc *mukabele)* ca să nu se întîmple să se suprapună două întruniri în aceeaşi zi, şi ca nu cumva risipindu-se poporul în mai multe părţi, să deţină mai puţin folos. În ziua întrunirii se îmbracă în haina denumită *tennure* (haină de formă rotundă şi largă de la picioare la brîu, la fel ca îmbrăcămintea femeii franceze, numită pe ruseşte *fustă)* care, cînd se învîrtesc, se transformă într-un fel de cerc. Etimologic, denumirea *tennure* înseamnă *„cuptor de pîine"* în care ei se *„coc"* şi *„ard"* pt. dragostea lui D-zeu şi adorarea lui. Şi astfel, cu trei ceasuri înainte de rugăciunile de amiază, toţi dervişii, îşi arată întîi respectul faţă de şeicul lor în *mevlahane* (adică casa lui D-zeu, căci astfel îşi numesc ei templul) şi fiecare se aşează după rangul lui de-a dreapta şi de-a stînga şeicului, bătrînii pe un loc mai înalt, iar cei mai tineri şi băieţii (căci sînt băieţi şi de 4 ani primiţi în rîndurile dervişilor) plecîndu-şi faţa în jos, îndoind mîinile la piept, stau de faţă în jur.

Aşadar, adunîndu-se toţi dervişii mînăstirii aceleia şi poporul, şeicul începe mai întîi să rostească cuvîntul de învăţătură, în care are obiceiul să trateze multe texte din cele teologice, dar ritualul se încheie totdeauna cu o morală. Cînd se termină cuvîntarea (care ţine pînă se apropie timpul rugăciunilor de amiază) *muezinul,* adică cîntăreţul, cîntă cu glas curat şi dulce mărturisirea credinţei, apoi fac rugăciunile obişnuite. După terminarea lor cîntă *naat,* adică măririle şi lauda proorocului şi întemeietorul religiei. Cînd încetează acea cîntare a laudelor, începe muzica din *ney* (despre care am pomenit mai sus) fiindcă este interzis sunetul altui instrument şi din *sade nahare* (un simplu timpan în care muzicanţii bat pentru ca cîntăreţii să poată ţine măsura). Şi astfel, după ce au terminat cîntarea preludiului (pe care îl numesc *Taksîm*) urmează *Fase,* adică psalmodierea. Cînd se termină şi aceasta începe cîntarea denumită *Semaia,* adică cea cerească de asemenea un fel de măsură numită astfel). Chiar de la primul tact din aceea parte (*Semaia)* dervişii care ascultau cu evlavie, nemişcaţi, laudele şi sunetul muzicii, cu faţa posomorîtă şi cu capul plecat spre piept, împunşi parcă de o ţepuşă ascuţită, se ridică brusc şi lipindu-şi în diferite feluri mînile de cap păşesc de jur împrejur şi încep a se învîrti. Este întradevăr un lucru plăcut la vedere, căci atît de repede se răsucesc, încît ochiul abia mai poate deslui dacă este om sau altceva cel ce se învîrteşte. În acea rotire împrejur (muzicanţii cîntă necontenit) se ostenesc astfel cîte un ceas, uneori şi cîte două, iar spre sfîrşit, înfierbîntaţi (atît de repede fac cercurile încît pe bună dreptate s-ar putea crede că obişnuinţa a introdus în natura omului o asemenea uşurinţă) de parcă şi puterile naturii le pot depăşi, se

prăbușesc. Ei spun, și o iau drept fapt autentic, că *Mevlana*, fondatorul acelei secte și a acelor învățături, făcea necontenit rotirea în cerc ca un ieșit din minți 15 zile și nopți întregi".

(Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoi religii Cap. 36. *Ceremoniile adunării).*



„Ce cît iaste pentru acest Zamoschic (Jan Zamoyski istoric polonez n.n.) puțină grijă purtăm de mîna și condeiul lui, de vreme ce și în numărul istoricilor, puțin iaste cunoscut de care lucru precum singur cîntă, așe singur gioacă, iară pre alții la hora și dantul său nici au tras. nici a trage poate, fără numai poate pre unii din leșii săi..."

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor publicat de pre originalul autorului de Gr. G. Tocilescu, București, Inst. de arte grafice, Carol Göbl, 1901, p. 113).

„Așișderea de lucrurile, care în vremea stăpînitorilor, din descălecatul țării Moldovei, cel vechi, pînă la vremile noastre s-or fi întîmplat, de stare și de pusul locului ei ; de așezămîntul aerului, belșugul pămîntului, ocolitul hotarelor, și de altele, care spre folosul vieții omenești caută ; și încă și obiceele, legile, ceremoniile politicești și bisericești, și de alte care spre orînduiala și cinstirea omenească stăruiesc ; pe cît în putința slabei noastre știința va fi, să-l adeverim".

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor, p. 179).

„Preda Stambol Român, din țara Muntenească, carile apoi din mila împărătească și șotnic la tîrgul Harcovului au stătut. Acesta dară ne spunea, precum în Țara Românească, aproape de Dunăre pre malul Oltului, ca să fie văzînd niște temelii ca de cetate, cărora țăranii de pre acolo lăcuitorii din bătrînii lor apucînd le zic, curțile lui Ler împărat, precum și colendele anului nou, și astăzi au luat de pomenesc Ler, Aler, Domnul..."

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor, p. 217).

„De unde și acmu la vad la oblucița a zice s-au obicinuit din bătrîni, încă și în cîntecele prostești, pe la domnia lui Petru Vodă, vadul obluciții să pomenește...".

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor, p. 241).

„Din rămășița materii, care rămăsese nearsă, au poruncit să facă acolo un Theatru, adică loc înalt pentru privelă".

(Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor, p. 252).

Concepția artistică a lui Dimitrie Cantemir

de **DORU POPOVICI**

Dimitrie Cantemir, om de cultură, gînditor profund, poet sensibil — căci nu odată proza lui este *eufonie poetică* — scriitor cu har și muzician de o aleasă expresivitate, sub toate aspectele interpretării discursului sonor, ne-a lăsat admirabile cugetări despre artă, încît putem să-l considerăm, pe drept cuvînt, un mare precursor al esteticii românești din zilele noastre.

Citindu-i operele, în care „licăresc nepămîntene văpăi spre slava Patriei-Române", gîndurile mi se îndreaptă spre nemuritoarele cuvinte ale Bălcescului :

„România va exista !
E orb cine n-o vede ! ! "

Prin tot ceea ce a înfăptuit, Dimitrie Cantemir a demonstrat din plin atașamentul lui pentru poporul nostru pe care-l iubea, și-l privea cu o nestăvilită bucurie a inimii și a ochilor săi — a „Astralilor lui ochi de anemone", răzbătători prin întunecatele momente ale timpului său. Erudiția sa conținea ceva aparte, un adînc și răscolitor patriotism, un fierbinte umanism și poate de aceea îmi vine să-i asociez numele cu imaginea mitică a unui *„Dante Valah" !*

Concepțiile sale estetice au fost exprimate cu o limpezime mediteraneană — căci a fost un temperament latin prin excelență ! — în opere ca *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul* (1698). *Imaginea tainică a științei* (1700) și *Istoria ieroglifică* (1705).

Toate ideile sale se leagă de o înțelepciune orientală, pe care doar Goethe a mai avut-o în trecut. *„Cât de frumos și de mîngâios lucru e înțelepciunea ! — spunea el — căci făcând ca între dragostele și lucrurile oamenilor frumoasă chiverniseală și cuviință să fie, și ca cum ar fi o frumoasă răsunare, cu mult decât cea a muzicei mai cu mîngâiere cuprinsă, a cărei înțelepciuni cinstește-le și frumoase frumusețile de se vor cu a sufletului ochi privi pre a sa mare dragoste în oameni cei cu pricepere cuprinși a atâta poate"*. Era perfect conștient de rolul imens al artei asupra vieții omului și în această privință era convins că ea reprezintă *„a minții înnoire"* și care *„ca niște sufletești însănătoșitoare și alcătuite doftorii sînt"*.

Concepea *„frumusețea trupului"* strîns legată de *„frumusețea sufletului"*.

Cantemir a iubit pictura izvorîtă din viața omului. În metafizica lui întîlnim citatul :... *„începui să-l desemnez după regulele obișnuite ale artei și să-l pictez cât mai artistic posibil"*. Într-un studiu — foarte valoros — *Ion Iliescu* afirmă printre altele că marele nostru învățat a fost sceptic față de posibilitățile de oglindire a ceea ce este spiritualitatea transcendentală ; Cantemir a recunoscut că în pictură și în artă în general se încearcă a se obține *„cu culori externe chipul intern al omului"* (Metafizica). Cuvinte pe care le asociem aserțiunii *„fără simț nu se poate da imaginea unui lucru"*. Credea că pictorul adevărat tindea spre perfecțiunea creației și nu întîmplător visa *frumosul* în sens clasic — cînd afirma *„din multe feluri de oameni, fel de feluri de bunătăți ție a le potrivi nevoiește, și acela a le cuprinde se ostenește, precum se povestește, Zefesis zugravul a prea frumoasei femei chipul a zugrăvi vrând, câteva cu frumusețea mai de frunte și mai alese femei au fost alese, și așa de la fitecarele câte o parte era frumoasă a feței lor au ales (precum am zice) a uneia ochii, a alteia nasul, a alteia gura și altele și într-un chip pe acestea ale frumuseților părți înfrumusățînd și alcătuindu-le, o prea de femeie frumoasă față au șiruitu"*. Deci Cantemir pleda pentru acea „esențializare" a frumosului, preluat din realitatea epocii. Am reținut sub acest raport cuvintele lui Ion Iliescu, prin care se arată că Dimitrie Cantemir trebuie citat ca întîiul gînditor al nostru, ce a schițat o *„înțelegere a tipizării în artă"*. După cum susținea rolul criticii serioase, făcută de oameni foarte bine pregătiți, fapt ce rezultă din afirmația : *„Apeles zugravu cel de frumoase chipuri șieruitoriu se povestește, precum după ce vre-un chip de ceva zugrăvea atunci el dinaintea casei în uliță, și el acolo subt tablă sau subt scândură se ascundea ; cu această pricină, ca pre uliță mulți fiind cei ce treceau și a lui zugrăveală privind de a se afla cineva de defăima ceva la lucrul lui, el aceea dregea. Căci tuturor toate a lor sale fapte bune le păru, însă de la adevărații și drepții prieteni, este de întrebat"*.

Respingea frumosul rupt de ceea ce socotim adevăr, atunci cînd mărturisea cu o nobilă sinceritate : *...deși din arta pictoricească nu cunoșteam să trag nici măcar jumătate de linie, ca un nesocotit, mă apuc din toate puterile de arta picturii și mă încumet cu o cutezanță nemaipomenită să fac portretul adevărului cu toate că era de nezugrăvit fiindcă nicăieri și niciodată nu fusese văzut"*. Era partizanul inovației cînd susținea că *„pictorii și poeții au avut întodeauna permisiunea de a îndrăzni orice"*.

Cîtă profunzime în toate aceste citate, care ne dezvăluie un mare iubitor de artă plastică, a unui om născut din cîntecul țării". Și, para-

frazîndu-l pe poetul Nichita Stănescu, am spune că Dimitrie Cantemir ne inspiră dragoste pentru osul de întemeietor și cărămida de otitor a esteticii noastre contemporane. Cuvintele lui sînt fermecătoare prin simplitatea lor expresivă, „s'au făcut fluier prin care să sufle sufletul" și s'au făcut „lance de care să fluture flamura" ! De aceea poate fi considerat „sînge pentru transfuzia de sentimente" a sensibilității artistice a neamului nostru . . .

Acest mare om al culturii românești avea într-adevăr vocația literaturii. Dar nu agrea opera literară confuză, cu o autonomie a esteticului. Astfel ne explicăm de ce punea pe prim plan limba curată, înțeleasă de toți, scoțînd în evidență unele cuvinte *„mai nobile și mai ingenioase, că vorbele sînt mai pieptănate, că compunerea este mai meșteșugită și pronunțarea mai elegantă și mai dulce, a descoperit că altele sînt mai necioplite și mai aspre, mai slabe din punct de vedere intelectual, sunetele mai barbare, compoziția mai puțin elegantă și pronunțarea închisă și neelegantă și deci barbară"*. Într-o admirabilă concluzie reliefa că *„fiecare națiune și-a compus limba proprie cu meșteșug și prin bună înțelegere"*. Cultiva — cum ar spune Eugen Barbu — cuvîntul „care cîntă", dar și cuvîntul deosebit de sugestiv, de o plasticitate picturală : *„...odată cu însemnarea cuvântului pot înțelege și puterea sensului și pot prinde ținta intențiunii"*. La aceste „sensuri" pot fi adăugate și altele, desprinse din cuvintele : *„așa dar, potrivindu-mi condeiul limbii cu ascuțișul intelectului, negreața cu otrava și comparând culoarea întunecată cu amărăciunea"* — prin acestea Cantemir a căutat a obține o corelație între conținut și formă, sub aspectele cele mai variate.

Se cuvine a reliefa și concepția lui despre *problema cunoașterii artistice*, iar în această privință crezul său este semnificativ : *„precum toată știința din povața simțurilor se află, toată lumea știe, căci nu orbul, ci cel cu ochii giudecă de vopselele și cel cu urechi, iară nu cel surd alege frumusețea și dulceața viersului"*.

Făcea o fină separație între artă și știință : *„științei socoteala, iar măestriile simțirea iaste"*. Completînd cu fraza : *„Numai mult tăria vinului în cap, decât chipul frumosului în inimă lovește"*.

A fost atît de atras de frumusețile vieții spirituale, încît trecea chiar pe un plan secundar pe cele ale trupului — *„că vrednicia sufletului nu da pe frîmsețea trupului de măsură"*... iar în ambianța sufletului ales cerea cuvîntul odihnitor, desprins parcă din lumea binelui și a luminii — *„voroava dulce și ales plăcută inimii, bucurie, iar ochilor dormitare pricinuește"*... Credem că următoarea frază întregește această imagine liniștitoare, de o tainică suavitate : *„că voroava frumoasă la cei cunoscători de n-ar mai sfîrși, încă mai plăcută ar fi, iar cei necunoscători mai tare dulceața în basmele bătrînești decât în sentențiile filozoficești află"*... Corelînd aceste „sentenții filozoficești" de nobilele sale vorbe *„din iscusit condeiele scriitorilor, din tocmite versurile stihovoreților, din împodobite voroavele ritorilor și din dulce cuvîntare a tuturor gloatelor, buna pomenire a neamului nici s'au părăsit, nici în veci a se părăsi"* ! Dar cea mai expresivă frază a sa în contextul „cuvîntului ales" rămîne următoarea, o culminație a gîndirii sale estetice : *„...că la omul întreg cuvântul icoana sufletului iaste"*.

Se știe că Dimitrie Cantemir a fost și un interpret virtuos la tambur și ney. Cugetările sale referitoare la arta sonoră sînt pline de farmec poetic. Nu spunea el în *Istoria ieroglifică* în raport cu „scara armoniei" — *„cântare dulce, după meșteșug întocmită"*. Sau *„...precum a unui organ de muzică toate coardele deodată lovindu-să, o răsunare oarecare dau, însă vreo melodie întocmită și după pravilele muzicii alcătuită nici cum nu se aude, carea puterii auzului mai multă îngrețoșare aduce decât plăcere, așa iaste și voroava a mulți și deodată"*... Prin muzică ajunge la înțelegerea tragicului și a comicului — *„tragodic"* — mai precis, tragicul rămîne, pentru fostul domn al Moldovei, un echivalent al cîntecului trist, — *„vers de jale, hăolitură, bocet"*...

Cantemir a intuit deosebirile esențiale între muzica orientului și cea a occidentului, fără a face granițe ireductibile. A fost printre primii gînditori însemnați în ramura muzicii — fie populare, fie culte. A folosit cu claritate termeni ca *stih, meșteșug*, — chiar *măiestrie* —, *fantezie, poet, basnă, frumos*, — și, sinonimul *iscusit* — *creație, scornitură* etc. A utilizat admirabil termenul de simfonie — *„tot un glas, tocmirea la cuvînt la glas"*. Ion Iliescu susține că Dimitrie Cantemir „surprinde pentru multe din noțiunile și categoriile definite un mai mare număr de note esențiale, aduce numeroase exemple și, uneori, lărgește acțiunea strictă de glosare cu explicațiile oferite în sentințele lucrării, cu alte observații juste... De asemenea numărul termenilor depășește copleșitor tot ceea ce s-a realizat pînă la el"... P.P. Panaitescu relevă că el cunoștea „teoria și toate regulile muzicale", iar Nicolae Iorga, în a sa *„Istorie a literaturii românești, de la 1688 la 1700*, îl admira fără limite, evidențiind că marele cărturar român socotea arta ca și întreaga cultură, o împodobire *„a minții unui public simplu"*...

Am încercat în însemnările de față să reamintim admiratorilor trecutului nostru punctele de vedere ale marelui om de cultură, care chiar dacă nu alcătuiesc în totalitatea lor un tratat de estetică, rămîn *o sursă vizionară* pentru valoroșii cercetători ai secolului nostru, ce i-au urmat și l-au preluat creator, cu cea mai profundă admirație.

Desprindem din toate acestea *umanismul profund* al concepţiilor sale despre lume şi viaţă. O strînsă corelaţie între arte ne arată că nu s-a limitat la aspecte tehniciste aride, ci că a avut revelaţia armoniei dintre frumos şi mersul spre „mai bine" al societăţii. Nu a fost străin de metaforele create cu har poetic, după cum limba lui se aseamănă cu acel arhaism evocator şi plin de o nobilă expresivitate, atît de caracteristic marilor noştri cronicari.

Nu a înţeles prin muzică un joc de sunete, ci o legătură puternică între „sunet" şi „cuvînt", iar în totalitate, discursul sonor reliefa pentru el bucurie sau tristeţe, — ca şi conţinutul artelor, în general — sau mai bine spus, „vers de jale", sau „cântare dulce". Ce mare importanţă acorda tehnicii componistice, atunci cînd se referea la simfonie — pe care o considera punctul culminant al muzicii : *„tot un glas, tocmirea la cuvînt, la glas"*... Ce departe se situează estetica lui de *aleatorismul haotic* şi *disolvant* al unor contemporani, atunci cînd pledează pentru acea *„cântare dulce, după meşteşug întocmită"*. Tehnica în artă o subordona emoţiei, forţei emoţionale şi înaltelor imperative de ordin etic. S-a declarat împotriva înlănţuirilor formale sterile, atît de străine de ceea ce numim adevăr : *„cuvintele cu meşteşug şi lucrurile cu vicleşug era, de vreme ce alta spunea în voroavă şi alta avea în inimă să facă"*... Nu întîmplător vorbea cu pasiune de *„virtutea cuvântului"*, ca şi de virtutea imaginii sau a sunetului. Astfel el intră în marea constelaţie a artei cu tendinţe educative, separîndu-se de arta ca un joc al inteligenţei, de arta pentru artă, cea a speculaţiilor cu scop în sine !

Cît de actual ne apare ceea ce a gîndit... Sînt puţine aspectele ce-l leagă de o lume a trecutului. De aceea opera lui rămîne pentru orice artist român un punct luminos de pornire, o bază solidă a unei tradiţii de o aleasă expresivitate şi nobilă robusteţe.

BIBLIOGRAFIE

1. *Operele principelui Dimitrie Cantemir* (Tom V, 1878, pag. 232).
2. Ion Iliescu — *Geneza ideilor estetice în cultura românească* — Ed. FACLA, Timişoara, 1972.
3. Nicolae Iorga — *Istoria literaturii româneşti, de la 1688 la 1700*, ed. a II-a, Bucureşti, 1926.
4. Al. Piru — *Literatura română veche*, Bucureşti, E.P.L. 1961.
5. Doru Popovici — *Muzica corală românească* — Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966.

Structuri modale şi ritmice în creaţia muzicală a lui Dimitrie Cantemir

de IACOB CIORTEA

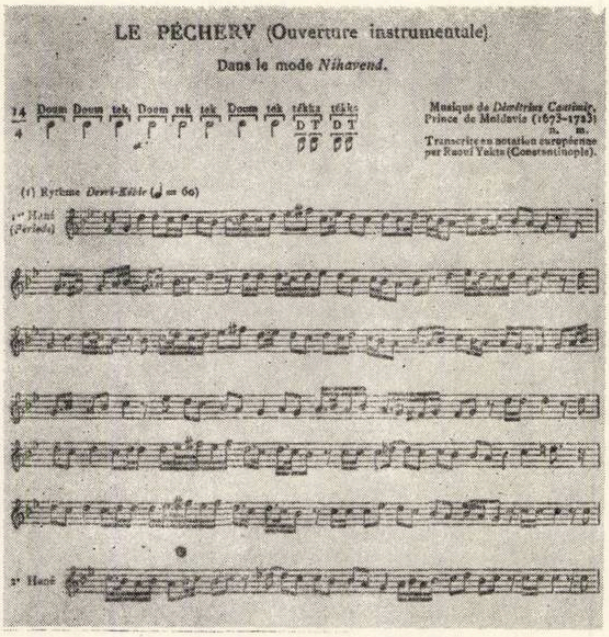
Istoriografia muzicală apuseană a început să consemneze aspecte privind activitatea de muzician a lui Dimitrie Cantemir încă din a doua jumătate a secolului XVIII. Oamenii de ştiinţă muzicală români s-au ocupat de asemenea, în lucrările lor referitoare la istoria muzicii, de personalitatea lui Cantemir, care s-a impus şi pe tărîmul artei muzicale ca teoretician, muzicolog şi compozitor (Teodor Burada, Mihail Poslușnicu, George Breazul, Zeno Vancea, Gheorghe Ciobanu, Romeo Ghircoiaşiu, Petre Brîncuşi, Viorel Cosma).

Numele lui Dimitrie Cantemir (Kantemiroğlu este prezent în toate studiile teoretice muzicale turceşti, pînă în zilele noastre, fiind considerat unul dintre cei mai de seamă teoreticieni şi compozitori de muzică clasică turcă.

În ultimii ani, Eugenia Popescu-Judeţ, membră a Societăţii de orientalistică, cunoscătoare a limbilor orientale clasice, a strîns un însemnat material documentar referitor la muzica clasică turcă şi în special la activitatea muzicală a lui Dimitrie Cantemir, obţinînd şi un exemplar manuscris al tratatului *Cartea ştiinţei muzicii după felul literelor,* cunoscut în istoriografia turcă sub denumirea de *Kantemiroğlu Edvarî* (Tratatul lui Cantemir), împreună cu anexa care conţine compoziţiile domnitorului, notate după sistemul de scriere muzicală inventat de el. De asemenea, a procurat revistele şi publicaţiile de specialitate în care au apărut, în decursul timpului, compoziţii ale lui D. Cantemir, transcrise în notaţie lineară (europeană).

Avînd la îndemînă acest amplu material documentar şi dispunînd de cunoştinţele lingvistice necesare, Eugenia Popescu-Judeţ a tradus în limba română tratatul lui Cantemir şi a elaborat un studiu asupra muzicii clasice turceşti şi asupra activităţii depusă de Cantemir, în domeniul muzicii, în anii şederii sale la Istambul. Lucrarea va fi publicată de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, conţinînd în anexă şi 43 de melodii compuse de Cantemir, transcrie în notaţie lineară. Cum, dintre acestea, 16 melodii nu au fost transcrise şi publicate anterior, mi-am asumat sarcina transcrierii lor, după un studiu minuţios şi destul de anevoios asupra principiilor muzicii clasice turceşti şi asupra elementelor de natură teoretică, privind intervalele, duratele, structurile ritmice, modale şi de forme muzicale. Comparînd o parte din transcrierile vechi cu fotogramele manuscrisului şi văzînd unele studii ale teoreticienilor contemporani despre muzica clasică turcă, am reuşit, cred, să transpun corect în notaţie lineară cele 16 melodii.

Marele merit a lui Dimitrie Cantemir constă în primul rînd în aceea că a reuşit să aplice principiul raţional în concepţia despre muzica clasică turcă, prin îmbinarea preceptelor teoretice cu practica muzicală a timpului şi a locului unde a trăit. Este primul care întocmeşte un sistem turcesc de scriere muzicală. Pînă la el muzica circula pe cale orală şi muzica turcă nu se delimita teoretic de muzica orientală în general. Însuşi Cantemir, referindu-se la muzica veche, o numeşte muzică turcă-persană. Inventînd deci un sistem de notare a sunetelor, pe baza a 33 de litere din alfabetul turcesc şi stabilind succesiunea intervalică a acestora după posibilităţile practice ale tamburului, instrument pe care autorul îl mî-

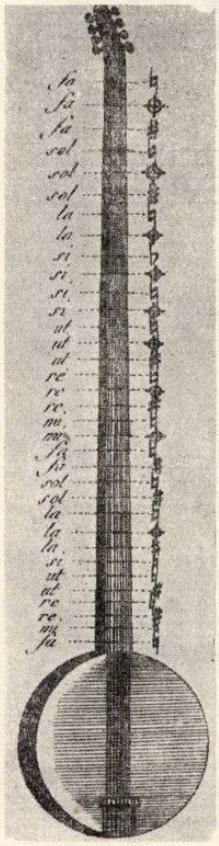

LE PÊCHERV (Ouverture instrumentale)

Dans le mode *Nihavend.*

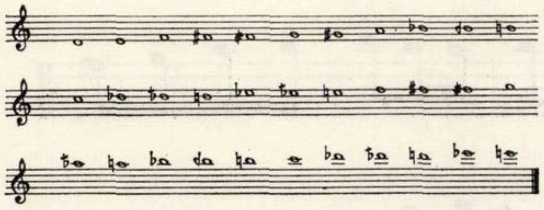
Musique de *Démétrius Cantémir*, Prince de Moldavie (1673-1723) m.

Transcrite en notation européenne par Raouf Yekta (Constantinople).

nuia cu virtuozitate, Cantemir realizează pentru prima dată şi în mod definitoriu o localizare a muzicii clasice specifice turceşti, conceptele sale teoretice bazate pe realităţile concrete devenind astfel principii îndrumătoare pentru acei ce s-au ocupat în continuare de aprofundarea ştiinţifică a teoriei muzicii turceşti practicată în secolele XVII—XVIII.



Cele 33 de sunete, care se puteau executa pe tambur şi pe care Cantemir le-a codificat cu litere din alfabet, sînt următoarele :



Întrucît în muzica turcă raporturile de înălţime dintre sunete se deosebesc de cele cunoscute în muzica vest-europeană, muzicienii turci au adoptat, în vederea transcrierii în notaţie lineară, unele semne care să le definească cît mai precis. Aceasta, fiindcă totalul sunetelor care constituie o octavă este de 24, iar valorile intervalice dintre ele nu sînt egale. De exemplu, teoria muzicii turceşti a stabilit că intervalul de secundă poate avea cinci mărimi exprimate în come (unii le exprimă cu oarecare aproximaţie în cenţi, operaţii logaritmice), astfel :

secunda, de 12 come, uneori 13, pentru care se foloseşte simbolul *A* ;
secunda de 9 come, pentru care se foloseşte simbolul *T* ;
secunda de 8 come, pentru care se foloseşte simbolul *K* ;
secunda de 5 come, pentru care se foloseşte simbolul *S* ;
secunda de 4 come, pentru care se foloseşte simbolul *B*.

Terţele au de asemenea cinci mărimi :

terţa maximă = 18 come ;
terţa majoră = 17come ;
terţa medie = 14 come ;
terţa mică = 13 come ;
terţa minimă = 10 come.

Fiind necesare deci şi alte semne de alteraţie, teoreticienii turci au inventat semne noi, derivate din cele folosite în muzica europeană, utilizînd în total 10 astfel de semne, după cum urmează :

♯ = o comă ascendentă		simbol F
♭ = o comă descendentă		
♯ = patru come ascendente		simbol B
♭ = patru come descendente		
♯ = cinci come ascendente		simbol S
♭ = cinci come descendente		
♯ = opt come ascendente		simbol K
♭ = opt come descendente		
𝄪 = nouă come ascendente		simbol T
𝄫 = nouă come descendente		

Cu ajutorul acestor semne pot fi exprimate toate intervalele care alcătuiesc modurile melodice ale muzicii turceşti.

Simbolurile : *F*, *B*, *S*, *K*, *T*, *A*, sînt de o mare importanţă practică pentru înţelegerea numeroaselor structuri modale ale muzicii turceşti. Muzicanţii învaţă pe dinafară feluritele combinaţii în care coexistă aceste litere, asociindu-le cu denumirile modurilor sau ale tetracordurilor şi pentacordurilor din care se formează acestea.

În tratatul său, Dimitrie Cantemir, bazîndu-se tot pe practica muzicală, a stabilit o nouă clasificare a modurilor, punînd ordine în

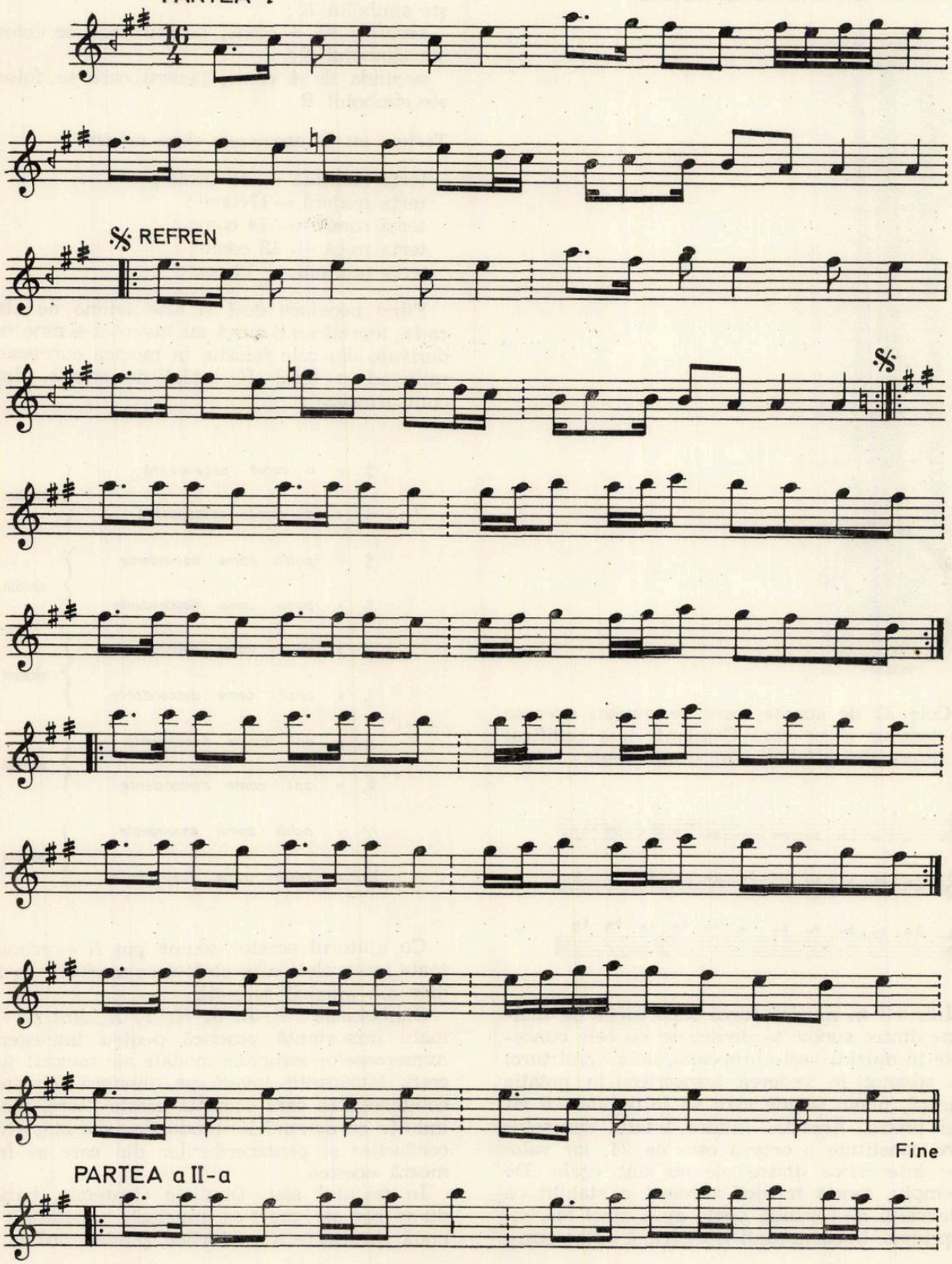
PEȘREV ÎN MODUL SIPIHR

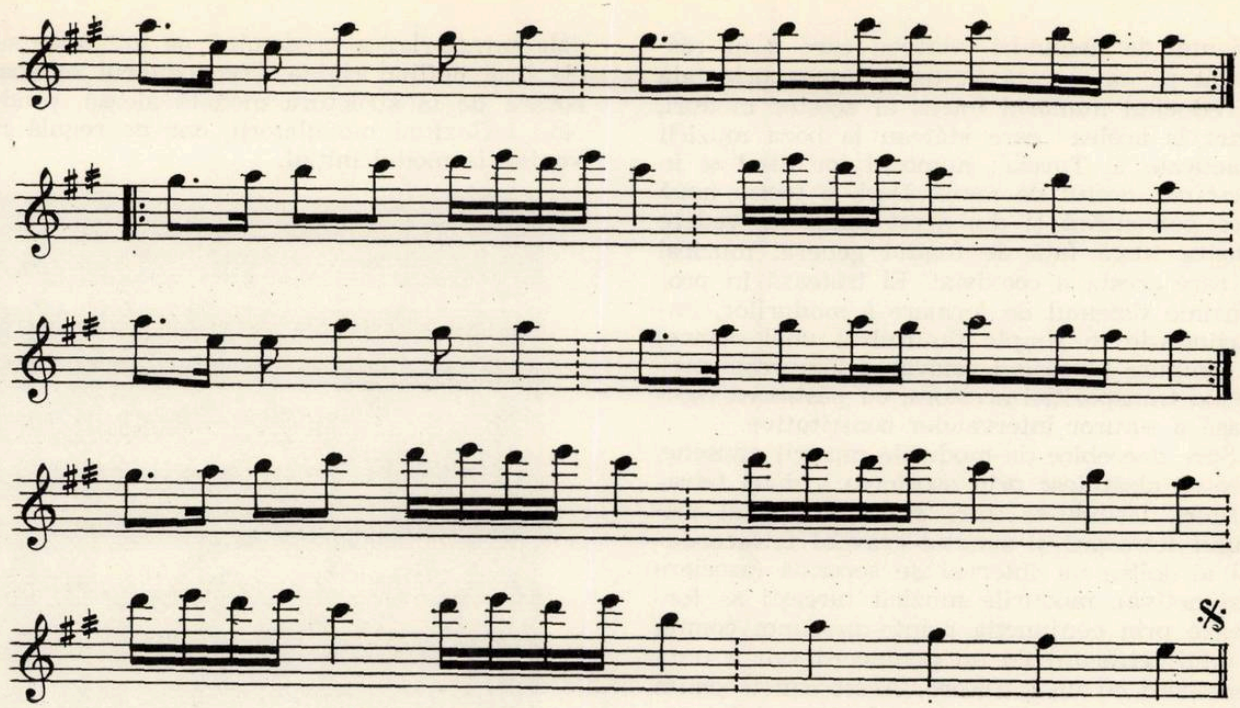
de DIMITRIE CANTEMIR

Ritmul fer'muhammes

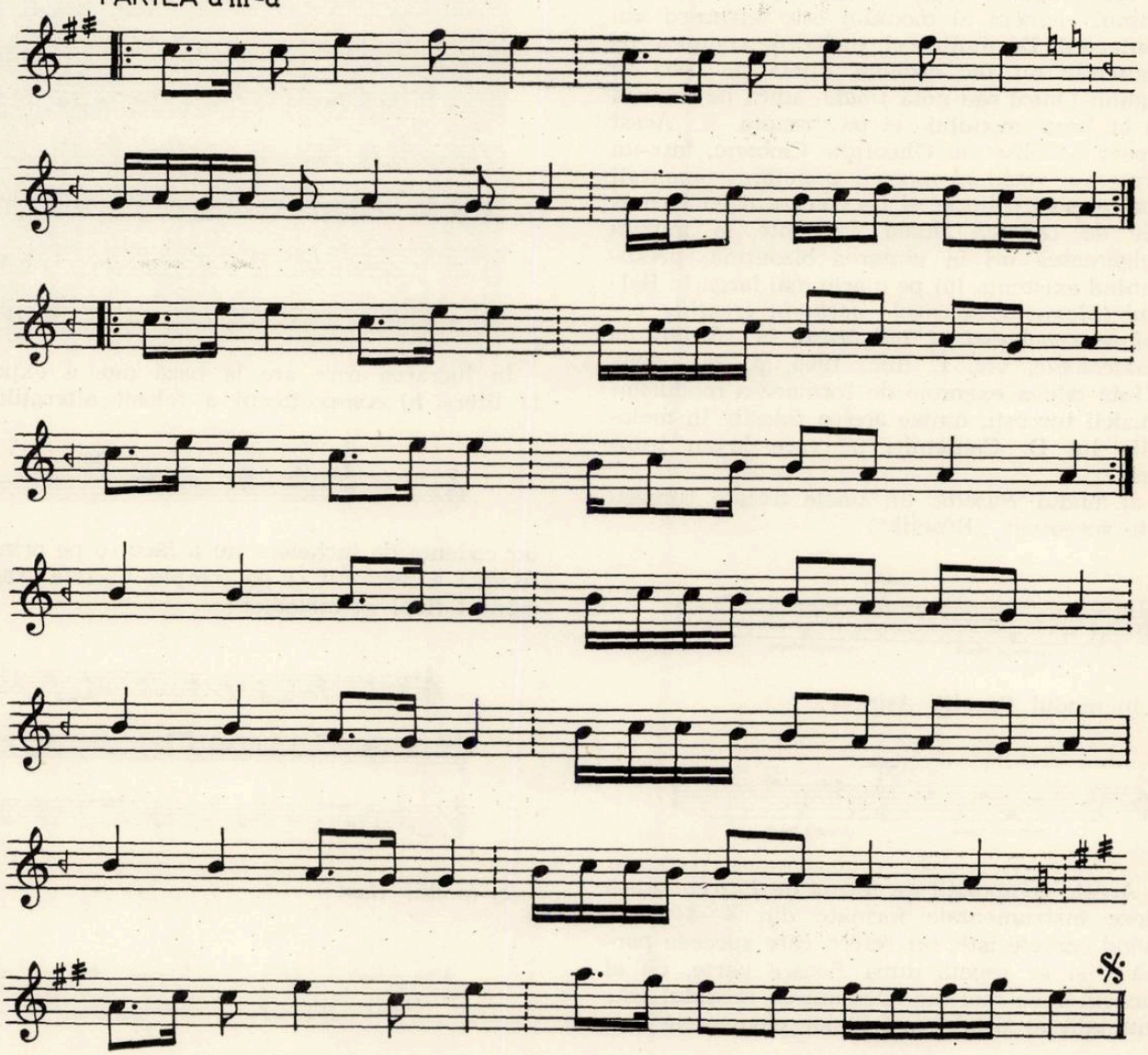
Transcriere de Iacob Ciortea

PARTEA I





PARTEA a III-a

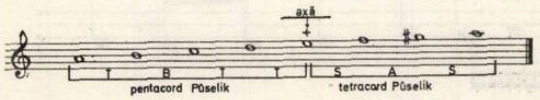


noianul de denumiri confuze care s-au răspîndit pe cale orală în toată lumea orientală şi reducînd numărul imens al acestor moduri, strict la acelea care stăteau la baza muzicii practicate în Turcia ; numărul lor fiind şi în acest caz destul de mare. Deci, o teorie nouă care personifică şi din acest punct de vedere muzica turcă faţă de fondul general muzical în care acesta a coexistat. El tratează în profunzime sistemul de formare a modurilor, împărţindu-le în *simple* (în cadrul unei octave) şi *compuse* (depăşind octava) şi lămureşte problema transpoziţiei acestora, cu păstrarea riguroasă a tuturor intervalelor constitutive.

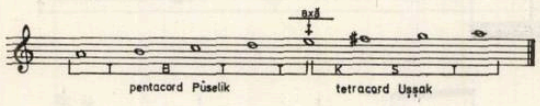
Spre deosebire de modurile muzicii apusene, care se alcătuiesc prin asocierea a două tetracorduri, lăsîndu-se între sunetul acut al primului tetracord şi sunetul grav al tetracordului al doilea un interval de secundă (asociere disjunctivă), modurile muzicii turceşti se formează prin conjuncţia printr-un sunet comun a unui tetracord cu un pentacord sau a unui pentacord cu un tetracord. Acest sunet comun are funcţia unei axe şi conferă modului un anumit grad de expresivitate care diferă dacă primul element al modului este tetracord sau pentacord. De multe ori, melodiile compuse de Cantemir nu fac cadenţa finală pe ceea ce numim *tonică* sau notă *finală*, adică pe sunetul de la baza modului, ci pe treapta V. Acest aspect l-a observat Gheorghe Ciobanu, într-un strat mai vechi al muzicii populare româneşti (mai ales în colinde) şi l-a comparat cu formulele de cadenţă finală existente în muzica bulgărească ori în cîntarea bizantină, presupunînd existenţa lui pe o arie mai largă în Balcani (*Elemente muzicale vechi în creaţiile populare româneşti şi bulgăreşti* în : *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc. 1965, p. 384—400).

Iată cîteva exemple de formare a modurilor muzicii turceşti, dintre acelea folosite în melodiile lui D. Cantemir, pe care le-am transcris :

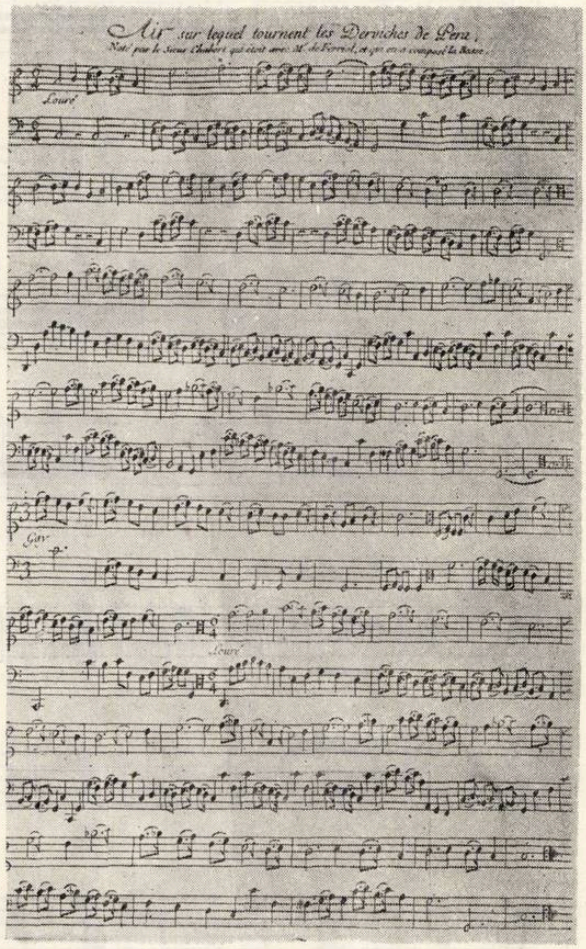
a) modul *Pûselik* (în unele tratate turceşti este însemnat „Bûselik")



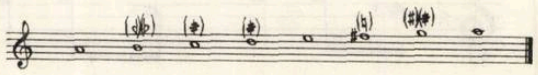
b) modul *Pûselik Aşirani :*



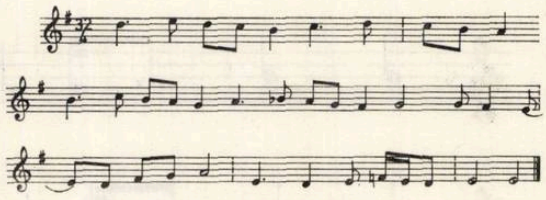
Aceste compoziţii au forma de *Peşrev*, adică piese instrumentale formate din 3—4 părţi, avînd caracteristic un refren care succede partea I şi se repetă după fiecare parte, cu el încheindu-se melodia. Denumirea modului este anunţată în titlul lucrării, iar elementele modale caracteristice predomină pe tot parcursul, ele însă nefiind rigide. Compozitorul se abate adesea de la structura modală aleasă, producînd inflexiuni modulatorii, dar de regulă revenind la modul iniţial.



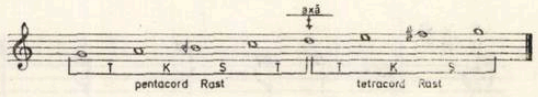
În lucrarea care are la bază modul expus la litera *b*) compozitorul a folosit alteraţiile,



iar cadenţa de încheiere nu a făcut-o pe prima treaptă a modului ci pe *treapta V*. Iată fragmentul final al melodiei :

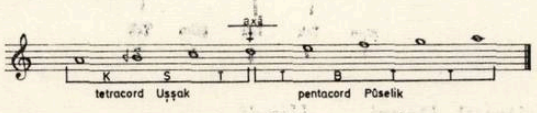


c) modul *Rast :*



Şi în acest caz, compozitorul a alterat treapta VII, uneori la fa♯ alteori la fa♮

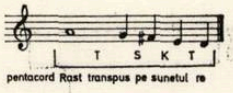
d) modul *Uşşak:*



aici sunetul fa a fost alterat uneori la fa♯

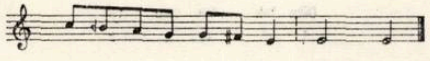
iar do la do♯

Peşrevul din care am extras acest mod, ca toate celelalte de altfel, foloseşte un ambitus ce depăşeşte octava în care am înscris scara modală. În cazul de faţă se adaugă de la sunetul final, tot prin conjuncţie, un pentacord *Rast* în coborîre (*T, S, K, T*):



alteori se adaugă tetracorduri sau tricorduri de diferite tipuri modale, fie în grav, pornind de la sunetul iniţial, fie în acut, pornind de la octava acestuia.

Cadenţa finală se realizează şi de data aceasta pe treapta *V* a modului, respectiv pe sunetul *mi:*



Din cele cîteva exemple referitoare la structurile modale, ne putem da seama de aria sonoră largă de care dispune muzica clasică turcă, de multiplele posibilităţi pe care acest sistem sonor, destul de bine cristalizat teoretic, le oferă fanteziei creatoare a compozitorului, ceea ce în cazul lui Dimitrie Cantemir s-a relevat din plin.

În privinţa sistemului ritmic al muzicii clasice turce, contribuţia lui Cantemir este la fel de valoroasă ca şi în aceea a intervalicei, notaţiei şi modurilor. El stabileşte o ordine şi în acest domeniu, fixînd nomenclatura ritmurilor după practica muzicală a timpului. În tratat, alcătuieşte un tabel — „cifrele măsurii ritmurilor muzicii după sistemul nou" — în care arată că fiecare ritm, purtînd aceeaşi denumire, poate avea trei ipostaze, indicînd pentru acestea cîte o cifră care exprimă numărul total al timpilor existenţi într-o perioadă ritmică. Deoarece nu se foloseşte de durate exprimate prin 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯., 𝅘𝅥, 𝅘𝅥., 𝅝., ci de cifre, *1, 2, 4, 8,* muzicologii turci au apreciat că durata cifrei *1,* spre exemplu, poate fi egală cu 𝅘𝅥𝅯., 𝅘𝅥, sau 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥, 𝅘𝅥, în funcţie de ipostaza în care este situat ritmul respectiv şi care este indicată în partitură, la început, prin trei expresii exprimate în cuvinte. Iată un fragment cuprinzînd cîteva ritmuri cu ipotezele lor:

denumirea ritmului	în ipostaza: „vezn-i kebir"	în ipostaza: „vezn-i sağir"	în ipostaza: „vezn-i asgar-ül sağir"
Darb-i Fetih	88	176	352
Cenber	24	48	96
Remel	28	56	112
Düyek	8	16	32
etc.			

În titlul compoziţiei muzicale, compozitorul înscrie mai întîi denumirea modului melodic, apoi denumirea ritmului în care a conceput melodia şi în continuare una din cele trei denumiri privind ritmul. Apoi notează sunetele cu ajutorul literelor care precizează înălţimea exactă a acestora iar sub litere scrie cifrele *1, 2, 4, 8,* etc., reprezentînd durata sunetelor. Indiferent de ipostaza în care se află ritmul respectiv, raportul de durate între *1, 2, 4, 8,* etc., rămîne constant.

Cu ocazia transcrierilor, interpretarea duratei lui 1 ca 𝅘𝅥., 𝅘𝅥𝅯., 𝅘𝅥𝅯, sau chiar 𝅗𝅥., s-a făcut destul de labil, ţinîndu-se seama mai ales de structura liniei melodice şi de cifrele mai mici sau mai mari care indicau durata sunetelor. Astfel, dacă pe parcursul partiturii existau multe durate de *8* sau de *16* timpi, atunci, transcriitorul considera că un timp este egal cu şaisprezecimea iar sunetele sub care erau indicate cifrele *8* sau *16* deveneau în notaţia lineară *doimi* şi respectiv *note întregi.*

În sistemul ritmic turcesc, fiecare ritm are o denumire. Muzicienii ştiu dinainte că un ritm exprimat printr-o denumire oarecare este format dintr-un anumit număr de timpi şi că aceştia sînt organizaţi în interiorul ritmului într-un anumit fel, care este propriu ritmului în cauză (tot aşa ca la modurile melodice). Organizarea interioară a ritmurilor constă în succesiuni de durate — mai lungi sau mai scur-

te — care sînt marcate prin două feluri de accente : mai puternice şi mai puţin puternice. Aceste accente se exprimă şi se memorează tot prin expresii verbale. Expresia care indică accentul mai puternic se numeşte „*Düm*“ şi se marchează prin lovirea genunchiului drept cu palma mîinii drepte iar aceea care indică accentul slab se numeşte „*Tek*“ şi este însoţită de lovirea genunchiului stîng cu palma mîinii stîngi. Cînd alternează sunete scurte accentuate şi neaccentuate se foloseşte expresia „*Te — Ke*“ („*Te*“ pentru sunetul tare şi „*Ke*” pentru sunetul slab). Mai există posibilitatea ca pe un sunet să se marcheze ambele feluri de accente, concomitent. Atunci se foloseşte expresia „*Ta-hek*“, („*Ta*“ *fiind* un accent slab, pregătitor iar „*hek*“ reprezentînd accentuarea simultană, cu ambele palme pe ambii genunchi). Pentru marcarea ritmurilor se folosesc şi instrumentele de percuţie, respectiv două tobe mici cu sunet diferit, acţionate de un instrumentist. Ritmurile muzicii turceşti se formează începînd cu unele dintre cele mai simple, de *2, 3, 4,* 5 şi *6* timpi, amplificîndu-se prin cumulare în tot felul de combinaţii posibile, ajungîndu-se la structuri ritmice de mare complexitate ce conţin 120 de timpi şi chiar mai mulţi.

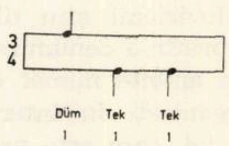
Iată cîteva exemple de ritmuri simple, extrase din studiul lui Halil Can, *Ritmurile muzicii turce,* publicat în revista *Magazin Muzical,* nr. 261.262/1970 :

a) — ritmul *Yürük Sofyan* $\binom{2}{4} = \begin{matrix} Düm & Teke \\ 1 & 1 \end{matrix}$

b) — ritmul *Sofyan* $\binom{4}{4} = \begin{matrix} Düm & Teke \\ 2 & 2 \end{matrix}$

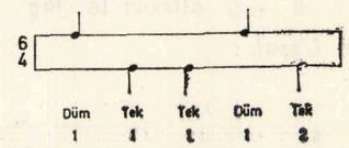
c) — ritmul *Semai* $\binom{3}{4} = \begin{matrix} Düm & Tek & Tek \\ 1 & 1 & 1 \end{matrix}$

H. Can îl numeşte *Semai/vals ;* în revista *Clasicii muzicii turceşti* (vol. I, fasc. 6, Edit. Minist. Educaţiei, Istambul 1972), este denumit numai *SEMAI* şi este descris astfel :

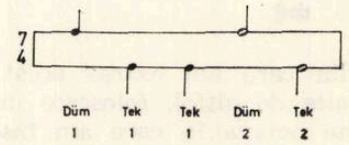


d) ritmul *Zafer* $\binom{5}{4} = \begin{matrix} Düm & Tek & Tek \\ 1 & 2 & 2 \end{matrix}$

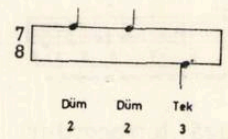
e) ritmul *Yürûk Semâi*



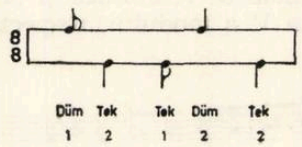
f) ritmul *Devri — Hindî*



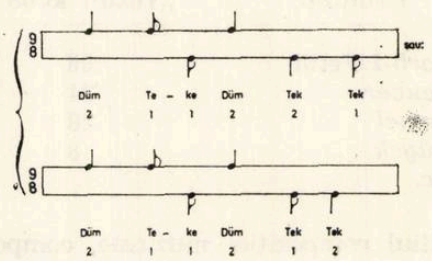
g) ritmul *Devri — Turan*



h) ritmul *Düyek*



i) ritmul *Aksak*

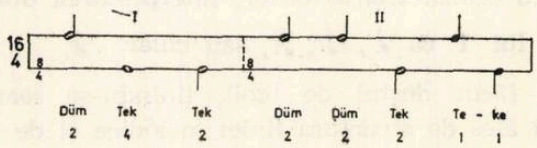


Prin repetarea mai multor ritmuri simple, sau prin combinarea între ele, se ajunge la ritmuri complexe care păstrează de regulă organizarea duratelor ritmurilor iniţiale.

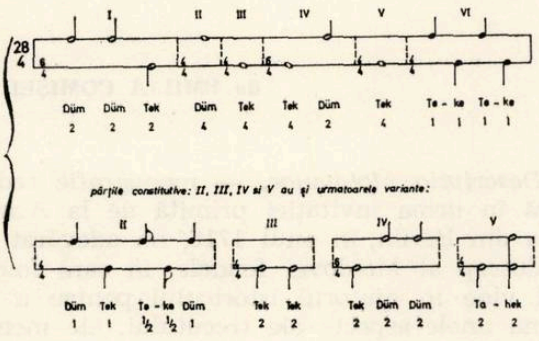
Dar pot prezenta şi variaţii în anumite secţiuni ale lor.

Iată cîteva exemple :

a) ritmul *Gifte Düyek*



b) ritmul *Devr-i Kebîr*



Dimitrie Cantemir și-a construit majoritatea compozițiilor pe structuri ritmice complexe, cu un mare număr de timpi, ceea ce i-a dat posibilitatea realizării unor invenții melodice de largă respirație, mînuind, așa cum se va vedea din studierea lucrărilor sale, cu un veritabil talent și cu o aleasă măiestrie, procedee compoziționale demne de epoca barocului avansat și chiar a clasicismului muzical vest-european.

Pe lîngă importanța istorică pe care o au lucrările de teorie muzicală ale marelui învățat care a fost Dimitrie Cantemir, creația sa muzicală, pătrunsă de același înviorător suflu umanist care îi caracterizează opera filozofică, istorică și literară, adaugă străluciri noi aureolei care l-a înălțat pe firmamentul culturii universale și al patriei sale.

Obiceiuri şi genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir şi actualitatea lor

de EMILIA COMIŞEL

Unul dintre cele mai valoroase izvoare documentare din secolul al XVIII-lea, cu privire la realităţile istorice, geografice, psihologice, etnografice şi folclorice îl constituie opera domnitorului cărturar al Moldovei, Dimitrie Cantemir. Cele mai multe informaţii sînt consemnate în monografia *Descriptio Moldaviae* [1]), remarcabilă prin bogăţia datelor, prin concepţia ştiinţifică şi metoda modernă ce îi stau la bază — prima lucrare în acest gen din literatura românească. Alte cîteva ştiri se întîlnesc în *Hronicul vechimii a Romano-Moldo-Vlahilor* [2]), în *Viaţa lui Constantin Vodă Cantemir* [3]) şi în *Istoria imperiului Otoman* [4]). În ultimul studiu menţionat, D. Cantemir prezintă primele încercări de folclor comparat. Excelent cunoscător al vieţii şi obiceiurilor orientale, cînd descoperă elemente similare sau înrudite cu ale folclorului nostru le notează cu interes şi minuţiozitate. [5])

Studiul de faţă îşi propune să încerce o privire istorică asupra folclorului românesc, într-o perioadă de timp determinată, de circa două secole şi jumătate, limitată la aspectele prezentate de cărturarul moldovean în operele sale. Am folosit, ca metodă de lucru, analiza comparativă a obiceiurilor şi genurilor folclorice de astăzi (o parte din ele au dăinuit pînă la începutul secolului XX) şi publicaţiile ultimelor două secole, cu materialul atestat de D. Cantemir.

Putem grupa referinţele din opera sa în *Genuri şi instrumente muzicale (doină, cîntec; instrumente româneşti şi turceşti* (ultimele nu intră în preocupările noastre); *Ceremonialul şi repertoriul obiceiurilor calendaristice:* ciclul de iarnă — *colindul, turca, chiraleisa şi vergelul)* şi ciclul de primăvară-vară *(paparuda „papaluga", drăgaica* şi *căluşul).*

Atitudinea ştiinţifică modernă, interpretarea critică a fenomenelor, străduinţa permanentă de a descoperi originea acestora şi aria lor de răspîndire la poporul român şi la alte popoare, reuşind astfel să releve originalitatea sau, dimpotrivă, un fond genetic comun, demonstrează o vastă erudiţie, o minte pătrunzătoare, o viziune clară asupra legilor naturale şi sociale, situînd opera sa printre cele mai remarcabile în cultura românească şi europeană.

Descriptio Moldaviae, — monografie redactată în urma invitaţiei primită de la Academia din Berlin, în anul 1716, un adevărat caleidoscop al Moldovei feudale, în care folclorul vine în ajutorul istoricului pentru a lumina unele aspecte ale trecutului, ale mentalităţii şi psihologiei poporului, — este de o importanţă capitală, ca deschizătoare de drumuri în domeniul literaturii de specialitate. Scrisă iniţial în limba latină, a fost tradusă în limba ţării de mai mulţi intelectuali, unele formulări fiind desluşite treptat, ba chiar menţinîndu-se neclare pînă astăzi. Noi am utilizat traducerea făcută de Giorge Pascu[6]) (publicată în anul 1923).

Patriotismul savantului-domnitor străbate toată opera, în paginile în care descrie cu mîndrie frumuseţea şi originalitatea unor obiceiuri, a unor jocuri populare, dar şi cu simţ critic, punînd pe seama condiţiilor vitrege de dezvoltare aplecarea românilor moldoveni spre superstiţie, observată însă „în cele mai multe ţări". Iată cum se exprimă autorul: „În sfîrşit, *ca şi în cele mai multe ţări* pe care o literatură mai cultă încă nu le-a ilustrat, tot aşa poporul de jos este înclinat la superstiţie şi în Moldova, care nu s-a spălat aşa de desăvîrşit de vechile sale necurăţenii, ba chiar la nunţi, la înmormîntări şi la anumite timpuri ale anului, ilustrează cu versuri şi cîntece oarecare nume necunoscute şi care miroase a culturi vechi ale Daciei" [7]). (subl. n.)

Monografia a fost scrisă şi dintr-un sentiment patriotic al omului luminat prin ştiinţă, pentru a ne face cunoscuţi străinilor, cu deosebire prin ceea ce avem mai caracteristic: „Cei care vor să descrie moravurile Moldovenilor, lucru de altfel cunoscut de puţini străini ori chiar de nimeni, iubirea de patrie insistă şi porunceşte să încărcăm cu laude acel popor în care ne-am născut şi să recomandăm pe locuitorii unei ţări care ne-a dat viaţă. Se opune însă spiritul de adevăr şi ne opreşte să afirmăm cele ce dreapta judecată ne sfătuieşte că sînt de reprobat" [8]). Iată un crez ştiinţific adevărat pentru toate timpurile şi pentru toţi oamenii de ştiinţă.

Descrierea amănunţită a unor obiceiuri dovedeşte observaţia directă, în momentul desfăşurării lor, în medii sociale diferite, ceea ce îi permite să distingă elementele comune şi

diferite la cele două clase sociale — țărănimea și feudalii — (printre care situează și pe Domn și rudele sale). Puțini sînt străinii care ne-au lăsat în memoriile lor de călătorie asemenea relatări comparative. Un exemplu de mare însemnătate îl avem de la diplomatul francez Pétis de la Croix, care trece prin țara noastră (în Moldova, Țara Românească, Dobrogea și Transilvania) în anii 1672—1675 [9]).

Pînă la 15 ani, D. Cantemir are ocazia să fie în contact direct cu cultura și civilizația românească, să asculte repertoriul de cîntece și jocuri al lăutarilor, să asiste la nunți și la alte petreceri ; atunci i s-au imprimat în suflet și în minte crîmpeie de viață românească în ceea ce are ea mai original și mai valoros — folclorul. Prin observații comparative, subliniază el relațiile de veacuri între cultura celor două clase sociale (și mai tîrziu influențele reciproce) : cultura străveche a maselor largi și cultura incipientă a clasei dominante, al cărei izvor permanent rămîne cea dintîi, reprezentativă pentru spiritualitatea etnică făurită de-a lungul istoriei.

În scurtul răstimp de ședere în patrie (între anii 1673—1688, cînd este trimis ostatec pe lîngă înalta Poartă Otomană, apoi în scurtul timp de domnie), acumulează cunoștințe și impresii relative la viața și arta poporului său pe care le va așterne, odată stabilit în Rusia, cu pricepere și simț de răspundere, îndeosebi în opera sa monografică *Descriptio Moldaviae*.

Este regretabil că relatările sale despre muzica populară românească sînt atît de sumare. Poate că, stabilit departe de țară, după o viață atît de zbuciumată, considera muzica numai ca un apanaj al tinereții, poate că, interpretînd muzică turcească, nu mai avea o imagine clară a melosului românesc. El a descris acele aspecte din cultura poporului care l-au impresionat mai mult prin originalitatea și frumusețea lor. Scrie despre doină, asociindu-i numele cu o zeitate din panteonul Dacilor (conform concepției sale mitologice) dar ne face cunoscut și un amănunt semnificativ, și anume că ea apare ca *introducere la cîntecele epice*, probabil și la cele lirice. Iată textul integral : „Doina se pare că a fost numele uzitat la Daci a lui Mars sau Bellona, căci se pune înainte la toate cîntecele care povestesc fapte de război și servesc de text la preludiile cu care neamul moldovenesc obișnuește să le moduleze înaintea cîntecului“ [10]).

Poate se referă la acele introduceri instrumentale bogat ornamentate, cantabile, care contrastează cu recitativul epic la care se adaptează textul poetic al cîntecelor noastre bătrînești, sau poate că a avut prea rar ocazia să asculte doina așa cum se cîntă ea în lumea satelor. De altfel și Sulzer [11]), contemporanul său, remarcase că doina este intonată de români fără cuvinte.

În *Viața lui Constantin Vodă Cantemir*, ni se relatează un moment de creație spontană, cu ocazia unui ospăț, la care luau parte moldoveni și polonezi. Sobieski, după ce poruncește lăutarilor să înceapă hora, cheamă pe unul din ei pentru a-l învăța un „cîntecel moldovenesc“... pe care îl compusese el însuși, ca să-l cînte lăutarul, auzindu-l din gura lui. Tăcînd lăutarii, craiul singur a cîntat așa :

> Constantine, fugi bine,
> Nici ai casă, nici ai masă,
> Nici dragă jupîneasă“ [12]).

Mai mult în contact cu muzica orientală, învățatul Domn și-o însușește, o interpretează cu plăcere, creează chiar piese care s-au păstrat în repertoriul lăutarilor români și turci [13]) și — întreprindere de toată lauda — inventează un sistem de notare a muzicii orientale, foarte util pentru teoria muzicii : Pe aceștia („pe muzicienii interpreți“ turci *(n.n.)* i-am instruit eu în unele părți ale muzicii mai ales teoretice și într-un metod nou, inventat de mine, pentru a exprima cîntecele și doinele prin note,... invențiune necunoscută mai înainte turcilor... Am compus o carte mică în limba turcească despre arta muzicii... amatorii de muzică se servesc pînă-n ziua de astăzi de regulile puse în acea cărticică“ [14].

Așa-dar, D. Cantemir cunoștea cei doi termeni din folclorul românesc, ***doină*** și ***cîntec,*** dar nu scrie nimic și despre trăsăturile lor muzicale. Totuși, după informațiile unui contemporan al său, Erasmus Schneidel von Weismantel [15]), doina era genul cu cea mai mare vitalitate : „Fetele și femeile cîntă cu plăcere aproape în tot locul... și repetă ca într-un refren aproape întotdeauna cuvîntul *doină*. Acest cuvînt se aude pretutindeni, pe toate potecile și în toate casele“ [16]) Intenția de a cunoaște documentele trecutului în semnificațiile lor multiple întîmpină greutăți tocmai din cauza insuficienței de informații și a cunoașterii vieții reale a fenomenelor, în condițiile social-economice concrete. Dacă, în descrierea unor obiceiuri, D. Cantemir semnalează amănunte de o importanță considerabilă, unele atestate pentru prima dată în istoria folclorului, este greu să ne dăm seama dacă se pot generaliza la toate regiunile țării, dacă ceea ce ni se pare nouă astăzi incomplet nu este o scăpare din vedere a folcloristului, ci situația reală din momentul surprinderii lui. Cum o trăsătură caracteristică a folclorului românesc o constituie deosebirile regionale, concretizate în funcție de condițiile locale de dezvoltare (observate la toate genurile și obiceiurile populare), specialistul contemporan este nevoit să interpreteze faptele cu multă atenție.

În *Descrierea Moldovei* apare pentru prima dată o relatare amănunțită a obiceiului numit

astăzi *căluș*, (sau căluşeriu), iar atunci *„căluceni“*. Autorul este preocupat aici nu numai de descrierea obiceiului, a riturilor şi ceremoniilor, a funcţiilor magice, a repertoriului şi datei calendaristice cînd se desfăşoară, ci face şi unele observaţii despre mentalitatea oamenilor, despre înclinarea lor spre superstiţii, despre utilizarea folclorului ca un mijloc de luptă împotriva forţelor necunoscute, împotriva bolilor. Spre deosebire de *căluşul* pe care îl vedem astăzi şi în materialele existente (studiile publicate sau manuscrise), *„căluceniі“* lui D. Cantemir prezintă multe elemente total diferite, în ceea ce priveşte costumaţia, podoabele, perioada cînd se desfăşoară, terminologia, atitudinea autorităţilor faţă de unele rituri. În ceva mai mult de o pagină, se fac observaţii surprinzător de precise : „Afară de aceste feluri de jocuri care au loc la festivităţi [(este vorba de jocurile de nuntă şi de cele neocazionale, *(n. n.)*] este un altul mai superstiţios care trebuie să se compuie dintr-un număr nepereche de jucători, şapte, nouă şi unsprezece. Se cheamă *călucenii* şi se adună o dată în an, îmbrăcaţi cu haine femeieşti, cu o cunună pe cap, împletită din frunze de pelin, presărată şi cu alte flori, imită glasul femeiesc şi, ca să nu poată fi cunoscuţi, îşi acopăr faţa cu o pînză albă. Toţi poartă în mîini săbii goale (scoase din teacă ; n. n.), cu care îndată ar fi străpuns orice profan care ar fi îndrăsnit să le scoată acoperitura feţei lor, căci *acest privilegiu li l-a dat un vechi obicei,* aşa că din această cauză nici la judecată nu pot fi acuzaţi de omor *(subl.n.).*

Conducătorul bandei se cheamă *stariţă* şi al doilea *primicher,* a cărui treabă este să întrebe ce fel de joc vrea stariţa să se joace şi să spuie colegilor în ascuns, ca norodul să nu audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii ; căci au peste o sută de cîntece diferite şi jocuri compuse pentru ele, unele aşa meşteşugite, încît cînd joacă abia dacă ating pămîntul şi parcă zbor în aer“ [17]). Interdicţia de a ieşi din ceata căluşarilor timp de nouă ani, respectată pînă în ultimul timp şi ritul vindecării celor „luaţi din căluş“ (pe care l-am observat puţin timp înainte de cel de-al doilea război mondial), demonstrează tenacitatea unor concepţii şi superstiţii la care poporul a renunţat tîrziu, tocmai din cauza menţinerii unor condiţii sociale şi economice de viaţă şi de muncă, de-a lungul secolelor. Mai departe, observatorul fin şi cu privirile îndreptate spre viitor, scrie : „Astfel, timp de zece zile, de la Înălţarea Domnului şi pînă la Rusalii, sînt ocupaţi într-una, şi cutreeră toate tîrgurile şi satele, jucînd şi alergînd. În tot timpul acela ei nu dorm niciodată decît sub acoperişul unei biserici căci cred că dacă s-ar culca în alt loc, îndată ar fi apucaţi de *aneraide* pe care ei le numesc *frumoase* [18]). Apoi, dacă o bandă de căluceni s-a întîlnit pe drum cu o alta, ele trebuie să se bată, şi cei învinşi dau cale celor învingători, şi după ce s-a făcut pacea, timp de nouă ani, trebuie să recunoască că sînt inferiori celeilalte bande. Dacă într-o astfel de luptă a fost vreunul ucis, nu se face judecată şi nici nu se cercetează de judecător cine a fost acela. Cine a fost o dată primit într-o astfel de bandă, timp de nouă ani, în fiecare an, trebuie să facă parte dintrînsa, iar dacă n-ar face aceasta, ei zic că este răpit de duhul rău şi apucat de frumoase. Norodul superstiţios le atribuie puterea de a alunga bolile cronice. Vindecarea se face aşa : „...după ce bolnavul este întins pe pămînt, ei încep jocurile lor, şi la un anumit loc al cîntecului, îl calcă rînd pe rînd de la cap pînă la călcîi, apoi îi şoptesc la ureche nişte cuvinte anume compuse şi poruncesc ca boala să iasă. Dacă au repetat aceasta de trei ori în cele trei zile, adesea răspunde succesul speranţei, şi boli foarte grele, care înşelase mult timp arta medicilor celor mai cunoscători, sînt alungate astfel cu puţin lucru. Şi încheie : „Aşa putere are credinţa în superstiţie“[19]).

Vorbind despre obiceiurile de nuntă şi despre repertoriul de jocuri, D. Cantemir aminteşte sumar, (prea sumar) şi de instrumente muzicale. În cîteva locuri numai, găsim aceste informaţii : In *Descrierea Moldovei,* cap. XVIII din partea II-a, notează : „...dacă s-a dus la biserică ori se întoarce acasă, tot alaiul de curte, şi *dobe* şi *alte instrumente muzicale, atît creştine cît şi turceşti,* îl întovărăşesc pe dînsul ca pe domn.[20]) (subl. n.) şi în *Hronicul vechmii a Romano-Moldo-Vlahilor.*“[21]) menţionează un interpret de bucium: „bucinar“ care „sună de bătălie“.[22]) Se referă la mult citatele (în secolele anterioare) *„buciume moldoveneşti“*, de către scriitori străini[23] şi cronicari români[24].

Despre jocuri găsim cîteva date esenţiale în cap. XVII (partea II-a) cu titlul *Despre moravurile Moldovenilor.* El arată distincţia dintre două jocuri cu mare frecvenţă în acel timp, originalitatea lor (pentru că nici un alt popor nu dansează astfel) şi maniera de desfăşurare a lor la diferite prilejuri, îndeobşte la nunţi. „Felul jocului moldovenesc (zice autorul) este cu totul altfel decît la celelalte neamuri, căci nu dansează cîte doi sau cîte patru, ca Francezii ori Polonii, ci mai multe persoane deodată fac un cerc ori un şir lung, şi acesta nu este uşor decît la nunţi. Dacă toţi (cei) prinşi între ei cu mîinile joacă în cerc şi se mişcă cu un pas egal şi regulat de la dreapta spre stînga, jocul se cheamă *hora ;* dacă însă sînt aşezaţi într-un şir lung şi prinşi de mîini aşa încît capetele să rămînă libere, şi se învîrtesc cu diferite mişcări, acest joc se cheamă, cu un cuvînt polonez, *danţ*“ [25]). Cantemir observă jocul în şir, pe străzi, al nuntaşilor, grupaţi după sex şi conducătorul care este de obicei, un bătrîn (cu un toiag în mînă), ca şi contorsiunile geo-

metrice ale dansatorilor — obicei păstrat pînă astăzi la românii din Timocul jugoslav. Iată descrierea sa amănunțită : „La nunți, înainte ca binecuvîntarea preotului să unească pe logodiți, este obiceiul de a juca în ogrăzi și pe străzi, și anume în două șiruri, unul al bărbaților și unul al femeilor. Se alege un conducător și al unuia și al celuilalt, un bărbat bătrîn și respectabil, care ține în mînă un băț poleit cu aur ori împestrițat cu alte culori, la capătul căruia este înfășurată o năframă împodobită cu lucrătură frigiană... unul din conducători trage pe cel care-l urmează de la dreapta la stînga, iar celălalt de la stînga la dreapta așa ca fața să privească fața, apoi în ordine inversă..." Astfel „fiecare șir se învîrtește în mișcări sinuoase și așa fel ca să nu se confunde, și așa de încet că abia observi că șirul se mișcă." [26]) Cu un spirit de observație uimitor de precis, marele etnograf arată locul ierarhic pe care îl ocupă fiecare în aceste șiruri și jocul separat al nuntașilor miresii de cel al mirelui (obicei păstrat în zilele noastre numai în cîteva regiuni). Continuăm cu descrierea lui Cantemir : „După cununie însă, amîndouă bandele se amestecă și se-nvîrtesc împrejur, așa că cei însurați țin cu mîna dreaptă pe soția lor iar holteii pe fetele de aceiași nobilitate și se-nvîrtesc. Uneori se fac chiar figuri în triunghi, în dreptunghi și în forma oului, ori alte figuri neregulate, după placul și dibăcia conducătorilor". [27])

Deplasarea dansatorilor în șir, existența conducătorului în fruntea fiecărui șir de jucători, totdeauna un bărbat respectat de colectivitate, trecerea de la evoluția dansului în linie la cerc, în perechi, au fost semnalate și în secolul anterior (al XVII-lea) de italianul Niccolo Barsi, călugăr care a trecut pe meleagurile noastre în anul 1633. El notează cîteva amănunte despre dans și despre instrumentele și strigăturile de joc : „Cînd începe jocul, se cîntă mai întîi din instrumente ca : viori, cimpoi, fluere, tobe și un fel de lăută cu trei coarde. Apoi se prind de mînă cîte un bărbat și cîte o femeie, într-un șir lung, săltînd adesea, chiuind și bătîndu-și picioarele unul de altul. După ce au săltat astfel cîtăva vreme, se strîng cu toții împreună într-un cerc și saltă ca mai înainte"[28]). Și contemporanul său, suedezul Weismantel, scrie despre originalitatea [29]) jocurilor moldovenești, aducînd un element nou, și anume locul lăutarilor-țigani în mijlocul horei, cîntecele lor vocale de dragoste și dansul lor, se pare diferit de al celorlalți : „Țiganii stau în mijlocul cercului, cîntă din strune și cu vocea tot felul de cîntece înfocate și mai joacă și ei, *după cum le este obiceiul încît pămîntul se cutremură* [30])..." (subl.n.) [31])

Diplomatul francez De la Croix adaugă o serie de momente ceremoniale nupțiale. Cînd este dansul obligator, la nunțile boerești și domnești : jocul nuntașilor care trebuie să treacă pe sub ferestrele mirilor, conducătorii dansului trimiși de domnitor care fac parte dintre dregători, dansul femeilor în fața domnului care se scoală de la masă anume pentru aceasta etc.

Dansurile în șir și cele în cerc sînt și astăzi iubite de poporul nostru și se practică în toate regiunile țării. Ceea ce trebuie subliniat față de vremea lui D. Cantemir este faptul că melodiile de dans care par să fi avut atunci un caracter vocal — o dată cu dezvoltarea profesionalismului, cu pătrunderea unor instrumente moderne de coarde și cu rolul din ce în ce mai important al lăutarilor în viața artistică a satelor, ca și datorită altor cauze — s-au modificat ca număr, ca structură melodică și ritmică. Această afirmație se bazează pe analiza paralelă a melodiilor de dans culese de Caioni și, după un secol, de Sulzer, ca și pe cunoașterea repertoriilor de dans, de astăzi, din diferitele regiuni.

D. A. Lancelot : *Hora* (dans valah) Desen publicat în *De Paris à Bucarest, Causeries géographiques* de M.D.A. Lancelat, 1860. *Le Tour du Monde*, 1865 et 1866, p. 192.

Theodor Aman: *Brîuleţul, dans din România*, acva-forte, realizat probabil în 1879.

Dintre obiceiurile şi repertoriul legat de calendarul ţărănesc, D. Cantemir nu se ocupă decît de cîteva, ale căror nume le interpretează în legătură cu mitologia dacilor. În privinţa colindelor, el arată că se cîntă la începutul fiecărui an, de toţi moldovenii, indiferent de starea lor socială şi sînt însoţite de anumite rituri. *Colinda,* notează el (în cap. I, partea a treia, cu titlul *Despre religia moldovenilor),* „corespunde calendelor vechilor Romani şi de obicei se celebrează la începutul fiecărui an nou, de toţi Moldovenii, fie nobili, fie de jos, cu rituri particulare [32]). Preocupat de probleme lingvistice şi etimologice, caută să descopere originea refrenului din colinde, *ler,* pe care-l deduce din numele împăratului roman, Aurelian. În sprijinul acestei etimologii, descrie legenda populară despre Curţile lui Ler împărat [33]). Sentimentele patriotice şi le exprimă în toate lucrările, chiar atunci cînd abordează probleme geografice, istorice, sociale şi culturale ale altor popoare, ca de ex. în *Istoria Imperiului Otoman,*[34]) în care are posibilitatea să stabilească unele paralele cu cultura populară a românilor, cu obiceiurile de înmormîntare şi de nuntă, ca şi în *Cartea despre sistema sau starea religiei mahomedane* [35]).

Unele etimologii sînt eronate, ca de ex. originea cuvîntului *turcă* care ar fi luat naştere din cauza urii pe care o aveau românii faţă de turci,[36]) un nou indiciu al dragostei lui puternice pentru patrie, al idealului său cel mai scump : eliberarea românilor de sub jugul umilitor al turcilor. Despre *turcă,* manifestare mimică-dramatică din timpul sărbătorilor de iarnă, D. Cantemir scrie : „o mască de cap de cerb cu coarne şi prinsă cu o pînză colorată şi destul de lungă ca să acopere picioarele celui care o poartă. Pe această mască astfel făcută încalecă altul, purtînd mască de bătrîn ghebos, şi cu mare mulţime cutreeră toate uliţele şi casele, jucînd şi glumind[37]"). *Turca* se joacă de Crăciun, ca şi astăzi. Cu toate că D. Cantemir este preocupat, de obicei, de relevarea amănuntelor, creaţia folclorică fiind pentru el un element esenţial în studiul istoriei, lipsa unor aspecte şi ceremonii ne sugerează ideea că nu a asistat totdeauna la desfăşurarea manifestărilor folclorice. De exemplu, ne este greu să ne imaginăm că momentul dramatic al morţii (sau îmbolnăvirii) şi învierii (sau vindecării) măştii, (în speţă aici, turcei), simbolizînd moartea şi învierea naturii, să nu fi existat şi acum două sute de ani. De fapt, momentul a fost consemnat din aceeaşi zonă, de Konrad Jacob Hiltebrandt (însoţitorul unor demnitari suedezi) în sec. al XVII-lea. În anul 1656, el relatează : „Cum am intrat în cvartirul ce mi s-a atribuit, s-a înfăţişat acolo un fel de joc. Era un cerb în care se ascundea un om. Un ştrengar dănţui cu el şi mai apoi culcă cerbul la pămînt cu o săgeată. Cu aceasta s-a terminat jocul, pentru care au primit ca recompensă bani [38])". Obiceiul face parte şi astăzi (purtînd numiri şi înfăţişări variate regional), din spectacolele folclorice ale românilor, şi este un obicei străvechi, moştenit de la strămoşii daci, ei înşişi fiind deţinătorii unui fond comun indo-european. După unii savanţi,[39]) obiceiul a păstrat urme ale „universului religios al omului primitiv", cultul taurului fiind „de origine mediteraneană şi de structură pastorală" iar cel al cerbului „de origine nord-eurasiatică"[40]). Ca şi în vremea cărturarului moldovean, străve-

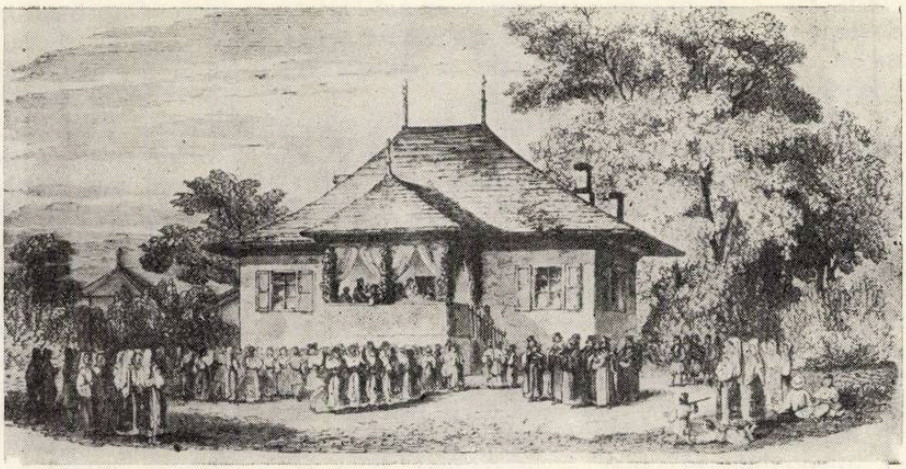
chiul rit şi-a pierdut funcţia primară şi a devenit un spectacol cu funcţie distractivă, elementele artistice, de costumaţie şi coregrafie trecînd pe primul plan.

Descrierea unui alt obicei din aceeaşi perioadă de iarnă, *vergelul,* pentru prima dată citat documentar, se apropie de modul cum îl practică fetele noastre de astăzi. Pe plan regional însă, se constată o mare diversitate în ce priveşte obiectele utilizate, în ce priveşte riturile şi chiar repertoriul artistic. Iată cum îl descrie D. Cantemir : „Este un fel de ghicire, fiindcă moldovenii, în ajunul anului nou, încearcă să ghicească printr-un aranjament de vergi, cele bune şi cele rele care trebuie să li se întîmple în cursul anului. În acest scop, ei întrebuinţează chiar *fecle (tiliae),* bobi şi oale (ollae), aşezate într-un anumit fel."[41]) În secolul nostru, obiceiul se face nu numai în ajunul anului nou ci şi în ajunul şi ziua de Bobotează (6 ianuarie) ca şi în alte zile ale perioadei de primăvară — vară. Ceremonialul vergelatului este mult mai complex astăzi ; uneori la grupul fetelor se alătură şi tineretul masculin ori, vergelatul este însoţit de versuri speciale, scandate sau cîntate şi se încheie, ca şi alte obiceiuri româneşti, cu petrecere şi cu masă comună. Obiceiul se mai numeşte şi *leruit.* [42])

Are dreptate cunoscătorul realităţilor noastre de acum două sute de ani cînd deduce etimologia cuvîntului *Chiraleisa* din Kirie eleison şi constată originea religioasă a obiceiului, care se desfăşura în ajun de Bobotează : „Corespunde şi-şi datoreşte originea expresiunii uzitate în rugăciunile creştinilor. Anume, la 5 ianuar, la aprinsul luminilor, fiecare tată de familie face o cruce de lemn, pe care o învăleşc foarte frumos, după darea de mînă a fiecăruia, cu o pînză albă, cu mătasă şi cu sîrmă, şi după vecernie, în chip de procesiune sacră, fiind înconjurată de o mulţime de copii, o poartă prin toate casele şi repetă cît mai des cuvîntul Kyraleisa." [43]) Obiceiul este pe cale de dispariţie. În unele sate copiii merg prin sat strigînd chiraleisa dar nu în ajun ci în ziua de Bobotează. Obiceiul menţionat de Cantemir a fost observat probabil în mediul urban.

Dintre obiceiurile cu caracter agrar, Cantemir se ocupă de *Papalugă* (cap I, partea a treia, *Despre religia Moldovenilor),* al cărui text literar nu fusese încă indicat în nici un document. Descrierea obiceiului este aproape identică cu cel cunoscut de noi pînă în secolul XX. Şi aici observaţia este minuţioasă, cu grijă în a reda amănuntele : „Vara, cînd din cauza secetei, se pare că semănăturile sînt în mare primejdie, oamenii de la ţară îmbracă o copilă care n-a împlinit vîrsta de 10 ani cu o cămaşă ţesută din frunze de copaci şi de alte ierburi. După dînsa merg toate copilele şi toţi băieţii de vîrsta ei, şi cu toţii, cîntînd şi jucînd, cutreieră toată vecinătatea şi la oricine s-ar duce, babele obişnuiesc să le toarne pe cap apă rece. Cuprinsul cîntecului este cam acesta : Papalugă, sue-te la ceriu, deschide porţile, dă drumul ploilor ca să crească grîul, alacul, meiul, etc." [44]) Şi acest obicei, care poartă denumiri variate (dodola, dodoloae, păpălugă, etc.), străveche practică de invocare a ploii, în timp de secetă sau la zile fixe (joile sau marţile după Paşti), este pe cale de dispariţie. În secolul trecut şi în primele decenii ale secolului nostru, conţinea un număr mai mare de rituri, protagoniştii fiind copii sau tineri. Preluat de ţigani, devine un prilej de cerşetorie. Deşi melodiile de paparudă sînt variate, de la simpla intonare pe cîteva sunete pînă la melodii mai dezvoltate, ca urmare a contaminării cu alte genuri, obiceiul, nemaigăsind înţelegere din partea maselor, dispare. În realitate astăzi, cînd mentalitatea oamenilor s-a schimbat — consecinţă a noilor condiţii de viaţă şi de muncă —obiceiul nu mai putea dăinui, mai ales că nu ajunsese la un repertoriu artistic valoros, care să-i permită revalorificarea pe un alt plan, aşa cum s-a petrecut cu alte obiceiuri străvechi.

Meritul deosebit al lui Cantemir este de a ne fi semnalat un alt obicei, de mare vechime, căruia îi face o valoroasă descriere. Cînd am redescoperit obiceiul, într-un sat din Teleorman, în anul 1942, era pe cale înaintată de dispariţie. Dar, datorită acţiunii de valorificare a trecutului preţios, în ultimele decenii a cunoscut forme noi de manifestare. Ca de obicei, cu curiozitatea istoricului patriot, Cantemir nu uită nici un amănunt. Vorbind despre Drăgaica el spune : „După cum se vede, prin ea o înţeleg pe Ceres. Căci în acea vreme a anului, cînd încep să se coacă semănăturile, toate fetele ţăranilor de prin satele învecinate, se adună şi o aleg pe cea mai frumoasă dintre ele, căreia îi dau numele de *Drăgaica.* O petrec pe ogoare cu mare alai, o gătesc cu o cunună împletită din spice şi cu multe basmale colorate şi îi pun în mîini cheile de la jitnice. Drăgaica, împodobită în acest chip, se întoarce de la cîmp spre casă, cu mîinile întinse şi cu basmalele fluturînd în vînt, de parcă ar zbura, şi cutreeră toate satele din care s-a adunat lume s-o petreacă, cîntînd şi jucînd laolaltă cu toate tovarăşele ei de joc, care o numesc foarte des soră şi mai marea lor, în cîntecele alcătuite cu destulă iscusinţă. Fetele din Moldova doresc din toată inima să aibă parte de această cinstire săteaşcă, deşi în cîntecele lor spun mereu, după datină, ca fata care a întruchipat Drăgaica nu se poate mărita decît aproape după trei ani"[45]). Obiceiul, după cum a remarcat eruditul domnitor, este un rit agrar de fecunditate şi de fertilitate, care se practică în secolul nostru, într-o zi fixă, 24 iunie (în jurul solstiţiului de vară, dată importantă în obiceiurile „păgîne"). Aşadar, legătura cu Ceres nu este o simplă fantezie. Deşi în trecut obiceiul



Charles Dounssault : *Hora, dans național valah.* Publicat în *Voyage illustre dans les cinq parties du monde,* 1846, Paris, de Adolphe Joanne

pare să fi avut o arie largă de răspîndire, în ultimul secol s-a menținut numai în cîteva sate din cîmpia Dunării, în județul Teleorman ; ca și la căluș, cu care este înrudit prin funcție, jucătoarelor li se impun unele interdicții (număr fix de ani succesivi de participare,3 sau 7, căsătorie după ieșirea din ceată, deci trebuie să îndeplinească condiția de puritate) și obligații (să se adune la o casă anumită pentru a învăța repertoriul de cîntece și dansuri, să poarte un costum special de culoare albă, împodobit cu flori de sînziană). În forma cunoscută de noi din cercetările de teren și din publicații, aflăm că este alcătuită dintr-un mai mare număr de ceremonii și practici : purtarea unui steag împodobit, de către un băiat (singurul de sex masculin admis în grup), săbii și mai tîrziu, bastoane speciale, alegerea unei conducătoare, îmbrăcată în „mireasă" și a unui „mire" (care poartă căciulă și topor), dansul de virtuozitate, cu mișcări dificile, purtarea de coliere și brățări, primite de la fetele din sat, lenjerie de copil mic. Drăgaicele sînt însoțite de fluier sau cimpoi care execută, heterofonic, melodiile vocale și apoi pe cele instrumentale de dans. Jocurile se fac în perechi și în cerc, cu bastoane care se țin mai tot timpul în sus... ceea ce i-a dat impresia lui Cantemir că dansatoarele zboară în aer. Repertoriul are o *formă amplă de suită :* una sau două melodii vocale în ritm *aksak* de doi timpi, continuate cu două sau trei dansuri (cu nume diferite) care au pătruns și în repertoriul general de dans al satului (fenomen similar și pentru căluș). În ultimele decenii, datorită valorii sale artistice superioare, deși dispărut din practica satului, a fost preluat și valorificat de formațiile de artiști amatori. De altfel, în ipostaza culeasă de noi, Drăgaica a cumulat mai multe funcții care treptat au fost înlocuite, devenind un joc-spectacol, de o valoare artistică superioară (muzical-coregrafică), cu funcție distractivă. Se poate afirma că în cei două sute de ani de la prima atestare, Drăgaica a suferit modificări esențiale, atît în funcție cît și în forma de manifestare, iar textul străvechi, o invocare către „Drăgaica" (probabil o zeitate autohtonă a vegetației), la care se adaugă urări de belșug și sănătate, a fost contaminat cu idei noi, cu versuri avînd caracter satiric, cu intenție moralizatoare. În textul vechi străbat și aspecte ale vieții mizere a țăranului român :

„Hai Drăgaică, să sărim
Să sărim, să răsărim
Că știi iarna ce pățim :
Cu mălai din rîșnicioară,
Cu pește din undicioară.
Au venit Drăgaicele
Să reteze spicele...
Drăgaicele mititelele
Mor băieții după ele...
Fata care e urîtă
Dă cu făinioară multă.
Vine vîntul și i-o suflă
Și rămîne tot urîtă
Și cu punga cheltuită..."

Nu vom ști niciodată dacă, în acest interval de timp, repertoriul s-a îmbogățit sau dacă această formă dezvoltată a existat numai în unele zone ale țării.

De mult interes se bucură informațiile despre obiceiurile din ciclul familial. Aflăm de existența bocitoarelor, în lumea satelor, și a profesionistelor bocitoare, în mediul urban, despre conținutul unui vers (de origine semicultă, considerat bocet), a unui rit curios ; atîrnarea unei șuvițe de păr [46]) la crucea de la mormîntul fratelui, etc. Cu preocuparea permanentă a istoricului pentru care amănuntele sînt semnificative, ne sînt prezentate cîteva ceremonii din cadrul obiceiului de înmormîntare, de pe poziția intelectualului modern. De la început, el specifică dacă obiceiul este respectat de țărani, de boieri sau de militari. Subliniază ritul spălării defunctului, exprimarea durerii de către rude și vecini, felul doliului, jelirea timp de un an, în fiecare sîmbătă : „În general, toți, mai în fiecare sîmbătă, un an întreg, se adună la mormînt și plîng pe morții lor" [47]). Cînd se referă la conținutul bocetelor, încheie astfel, după ce explică ideile pe care le exprimă : „și cîte alte jelanii de femei guralive"[48]).

Textul de vers pe care îl citează este următorul :

„A lumii cînt cu jele
Cumplita viață,
Cum se rupe și se taie
Ca cum ar fi o ață"[49]).

Versurile aveau o mare vitalitate, originea lor cultă (poate chiar o creație a domnitorului) este evidentă. Cantemir le utilizează și în *Istoria Ieroglifică,* iar Miron Costin „își începea poema „Viața lumii" cu aceleași două versuri : cum semnalează Al. Bistrițeanu în studiul citat[50]).

Cantemir nu putea face distincție între bocete, adevărată creație artistică populară, cu caracter profan (din care nu străbate resemnarea sau dorința de renunțare la bucuriile vieții, ci dragostea de viață, revoltă împotriva morții) și creațiile semi-culte, influențate de biserică și compuse inițial de preoți și de cantori, în scopul înlocuirii bocetului și cîntecelor ceremoniale populare funebre care sînt total opuse ideologiei religioase.

Totuși este sigur că bocetul propriu-zis exista, cuvîntul menționat de Cantemir putînd fi un refren specific genului sau o prelungire a versurilor, așa cum se observă în Banat. Cantemir scrie : „*Heoile* se întrebuințează în cîntecele de jale, dar nu ca interjecție, ci probabil pentru a numi așa pe o anumită persoană"[51]). Cu aproape un secol înaintea lui D. Cantemir, francezul De la Croix descrie înmormîntarea unui Domn care, după afirmația lui, nu se deosebește de înmormîntarea altor categorii sociale și menționează folosirea instrumentelor muzicale cu acest prilej [52]... „sînt tocmite bocitoare care folosesc instrumente ce produc sunete lugubre, pentru a-și întări ta durerea, înșirînd (în bocetele lor) frumoasele însușiri ale celui decedat. Această muzică reîncepe ori de cîte ori bocitoarele văd intrînd un prieten al celui dispărut. „Este unică atestarea sa despre atitudinea bocitoarelor ; „femeile sînt datoare să vină cu rudele, să bocească lîngă mort și să-și smulgă părul"[53]).

În cap. XVIII, *Despre ceremoniile pe care Moldovenii le observă la logodne și la nunți,* cărturarul, cu o minuțiozitate excesivă, descrie riturile și ceremoniile nunții, arătînd deosebirile pe categorii sociale. Materialul este prețios atît prin ineditul unor elemente cît și prin încercarea de interpretare a unor rituri. Lui îi datorăm primele orații de nuntă pe tema vînătoarei simbolice și iertăciunea, atestarea voalului roșu (pe care astăzi îl poartă încă albanezii, cu care avem multe elemente comune). Sînt descrise cîteva rituri specifice nunții : păcălleala mirelui la logodnă, cunoscută de multe popoare (cu mare frecvență în sudul Dunării), scandarea orațiilor în momente fixe, aruncarea cu cereale în biserică peste tineri, rit de fertilitate și de viață îmbelșugată, obligația ca mireasa să rămînă cu fața acoperită cînd privește pe nuntași și chiar în timpul dansului, etc. În expunerea sa, Cantemir are în vedere cele trei etape ale ceremonialului nupțial *(peținul* și *logodna, nunta propriu-zisă* și *etapa postnupțială).* Merită a fi semnalate și alte cîteva ceremonii care au fost conservate pînă în zilele noastre pe o arie geografică limitată și anume : prinderea delegaților trimiși de mire la casa miresii pentru a-i anunța sosirea (cărora li se aplică un regim diferit, după cum sînt din mediul rural sau urban), întrecerea cu caii (învingătorul primind recompensă de la mireasă), simularea luptei între cele două cete (a miresei și a mirelui), la sosirea mirelui și apoi la plecarea tinerilor din casa miresei, (după ce li s-a dat să bea „paharul de cale albă"), încercarea de a-i opri, de către rudele apropiate ale miresei, care înfig de-a curmezișul lor o sabie, în ușă. Din perioada postnupțială redă momentul important al răsplatei [54]) castității miresei prin daruri, moment care a impresionat profund și pe alți intelectuali... și pedepsirea părinților miresei, în cazul cînd aceasta nu a fost „curată". Împreună cu toți consîngenii lor, părinții sînt ținuți, a treia zi după nuntă, să-și viziteze fiica „pe cale premare", adică *via per magna.* Dacă fata nu a fost „curată", mirele, împreună cu prietenii, înjugă pe părinți la o căruță stricată și „dacă cineva va fi îndrăznit să-i elibereze, pe lîngă bătăi, ar fi fost chiar pedepsiți de judecător ca infractor al legilor și obiceiurilor țării." [55]) Și alți observatori sînt uimiți de acest obicei și-l comentează în fel și chip, arătînd grija părinților de a-și păzi fetele pînă la căsătorie,[56]), mai ales în familiile bogate, deși pedeapsa este mai ușoară pentru boieri. În afara acestor numeroase informații, față de nunta din secolele XIX și XX, lipsesc totuși multe detalii semnificative : obiceiul ca fata să fie furată de viitorul soț [57]) (din motive variate), bradul (steagul) împodobit de nuntă, ceremonia „învelirii", repertoriul muzical și literar, cu excepția celor două orații ce au o tematică identică cu cele de astăzi. Analiza comparativă a obiceiului ne permite enunțarea cîtorva legi de „evoluție" : renunțarea la unele elemente și ceremonii (voalul roșu ; lupta între cele două tabere,mult atenuată azi.și în zone limitate ; îmbogățirea repertoriului — sînt sate în care, pentru același pesonaj principal, au fost create mai multe piese ; pierderea funcției inițiale a unor ritualuri care se mențin în virtutea tradiției și a caracterului lor spectaculos și artistic).

Toate obiceiurile consemnate în opera marelui om de știință moldovean s-au transmis pe cale orală pînă în zilele noastre, cu transformări de diferite grade, în funcție de repertoriu și mod de desfășurare.

Importanța deosebită a descrierii faptelor folclorice din operele lui D. Cantemir, se datorea-

ză autenticității lor, fiind culese de pe o poziție științifică, interpretate în spirit critic și în lumina istorică comparativă. Sensibil la viața și arta poporului, pe care l-a cunoscut din copilărie, cărturarul moldovean, patriot înfocat și luptător pentru libertatea poporului, știe să utilizeze tradiția în reconstituirea trecutului istoric.

Prin atitudinea științifică pe care o adoptă în cercetarea și consemnarea elementelor de cultură populară, prin bogăția faptelor date la iveală, cărturarul de reputație europeană, Dimitrie Cantemir, a fost, pe bună dreptate, socotit primul etnograf și folclorist român.

---

1. *Descriptio Moldaviae*, 1716, traducere de pe originalul latinesc la 200 DE ANI DE LA MOARTEA AUTORULUI (21 august 1723) de Dr. Giorge Pascu București, ed. „Cartea Românească", 1923.
2. *Hronicul vechimii a Romano-Moldo-Vlahilor*, trad. Gr. G. Tocilescu, București, 1901.
3. *Viața lui Constantin Vodă Cantemir*, trad. N. Iorga, București, 1924.
4. *Istoria Imperiului Otoman*, trad. I. Hodoș, București, 1877.
5. *Sistema religiei mahomedane*, tradusă și în limba rusă, conf. Ștefan Ciobanu : *Dimitrie Cantemir în Rusia*, București, 1925. Contribuții valoroase la cunoașterea operei lui D. Cantemir au scris : Al. Bistrițeanu : *Creația populară ca preocupare și izvor de inspirație la D. Cantemir și N. Bălcescu*, în *Studii și cercetări de ist. lit. și folclor ;* tom. II, an II, 1953 p. 23—54 ; Florea Bobu Florescu : *Elemente etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir „Descriptio Moldaviae"*, în „Studii și cercetări de ist. artei" I, 2, 1953, p. 15—24 ; A. Fochi : *Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist*, în rev. etnogr. și folclor, nr. 1 și 2, 1964, p. 119—142 ; Perpessicius : *Locul lui D. Cantemir în literatura română*, în vol. *Mențiuni de istoriografie literară și folclor* (1948—1956), București, 1957.
6. *Descriptio Moldaviae*, p. 150—172.
7. Idem p. 169, cap. I, partea II-a
8. Idem p. 161.
9. De la Croix, conf. *Pagini de etnografie românească în opera memorialistică a unor călători străini* (sec. XVII—XVIII) de Paul Simionescu si Paul Cernovodeanu, Revista de Etnografie și Folclor, ed. Academiei R.S.R., București, 1972, nr. 5, p. 380. Descrie cîteva momente ceremoniale ale nuntii și înmormîntării în *O relațiune neobservată despre Moldova sub domnia lui Antonie-Vodă Ruset* (1676), București, 1939, în An. Acad. Rom. ist., s. III, t. 19, p. 134—135.
10. *Descriptio Moldaviae*, p. 170
11. Sulzer : *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. 2, Wien, 1781, „doina o fredonează valahul cri de cîte ori vrea să cînte pentru el, în gînd, ceva din lume, fără să spună cuvinte sau versuri... Ea nu este numai un „preludiu muzical" la cîntecele de război... 2, vol. II, p. 321.
12. D. Cantemir : *Viața lui Constantin-Vodă Cantemir*, p. 63.
13. Vezi Gh. Ciobanu : *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann*, Rev. de folclor, 1957, nr. 3.
14. Viata lui Constantin Cantemir Vodă, p. 63—64.
15. Samuel E. Bring : *E. H. Weismantells Dagbok, 1709—1714*, Stockholm, 1928.
16. Idem, p. 426. Nu putem acorda încredere legendei pe care o debitează.
17. *Descriptio Moldaviae* p. 157.
18. „Cred că sînt niște nimfe din văzduh adeseori cuprinse de iubire pentru tinerii mai frumoși. Din această cauză, dacă vreun tînăr este cuprins de o dată de paralizie... o atribuie nu altora decît acestor „*frumoase*", *Descriptio Moldaviae*, p. 170
19. *Descriptio Moldaviae*, p. 158.
20. Idem p. 163.
21. *Hronicul...* op. cit. p. 217.
22. Idem p. 62.
23. B. Petriceicu Hajdeu : *Arhiva istorică a României*, tom. II, București, 1865.
24. Simion Dascălul : *Letopisețul Țării Moldovei pînă la Aron Vodă*, p. 57.
25. *Descriptio Moldaviae*, p. 156.
26. Idem p. 156.
27. Idem p. 156—157.
28. Alexandrina Istrătescu : *Noua și adevărata narațiune a călătoriei făcută din anul 1632 pînă la 1639 în Tartaria, Circazia, Abazza și Mengrelia, unde se povestesc multe întîmplări stranii și curioase*, București, 1933, Despre lăuta cu trei coarde ; vezi și Weismantel, op. cit... p. 239.
29. „Ceea ce nu se obișnuiește nici în țara noastră și nici în vreo altă țară", op. cit. p. 239.
30. Ibidem.
31. Franz Babinger. *O relațiune neobservată despre Moldova sub domnia lui Antonie Vodă Ruset* (1676) p. 134—135.
32. *Descriptio Moldaviae*, p. 171
33. *Hronicul vechimii a Romano-Moldo-Vlahilor* op. cit. p. 33.
34. *Istoria Imperiului Otoman*, op. cit. p. 217.
35. p. 251, conf. A. Fochi : *Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist*, Rev. de etnografie și folclor, nr. 2, 1964, p. 130, vezi și nota 5.
36. Idem p. 171.
37. *Descriptio Moldaviae* p. 171.
38. N. Iorga : *Istoria Românilor prin călători*, vol. I p. 368.
39. Mircea Eliade : *De Zamemoxis a Gengis-Khan, Etudes comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale*, Payot, Paris 1970, p. 25.
40. Idem op. cit. p. 145.
41. *Descriptio Moldaviae*, p. 172. În alte traduceri... linte, fasole...
42. „Leruit" se numește și petrecerea organizată de feciori, în cîteva sate din Transilvania, prima săptămîna dintre Paști și Rusalii.
43. *Descriptio Moldaviae* p. 171. Vezi și *Opere* de Ion Creangă, București, 1933, p. 21 (vezi și *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi*, 1762. Studiu și text de Dan Simonescu ; București, 1939, p. 160. Termenul a circulat cu numiri variate : chiralisa, ciurlezu, etc.
44. *Descriptio Moldaviae*, p. 171.
45. Idem p. 169—170.
46. Idem p. 165.
47. Ibidem
48. Ibidem
49. Ibidem.
50. Al. Bistrițeanu, op. cit. p. 35—36.
51. *Descriptio Moldaviae*, op. cit. p. 170.
52. De la Croix, op. cit. p. 135.
53. Idem
54. Vezi și F. B. Florescu op. cit. p. 20
55. *Descriptio Moldaviae*, p. 163 ; vezi și Samuel Bring, op. cit. p. 240
56. I. St. Raicevich : *Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia e Moldavia*, Napoli, 1788, p. 251.
57. *Călători străini despre Țările Române*, vol. I, p. 419. Anton Verancsisc scrie : „În privința încheierii căsătoriilor și a respectării lor, aceleași obiceiuri și aceleași legi sînt pentru toți, dar la oamenii de rînd neîngrădirea este încă și mai mare. Căci pe fetele pe care vor să le aibă ca tovarășe de viață ei mai adeseori le răpesc decît primesc să le fie date în căsătorie, socotind că așa este mai cu cale, și că în chipul acesta legătura între soți va fi mai mare decît prin bună învoire, sau de la prima pețire..."

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Témoignage historique: Démètre Cantemir*

Dr. VASILE TOMESCU

A l'époque où elle donnait au monde son Encyclopédie et où elle projetait sur l'esprit humain ses «Lumières», la culture française prenait connaissance de certains oeuvres de valeur dues à des Roumains de haut savoir. Parmi celles-ci se situent au premier plan les oeuvres de Démètre Cantemir, précieuses contributions à l'histoire et à l'ethnographie. Il s'agit tout d'abord de son *Histoire / de / l'Empire Othoman /. Où se voyent les causes de ses aggrandissements / et / de sa décadence. / Avec des Notes très-instructives / Par S.A.S. Demetrius Cantemir ; / Prince de Moldavie. / Traduites en François par M. de Jonquières, Commandeur / Chanoine Régulier de l'Ordre Hospitalier du Saint Esprit de Montpellier. A Paris Chez Louis-Etienne Ganeau, rue Saint Jacques, vis-à-vis Saint Yves, à Saint Louis. M-LC.XIII Avec Approbation & Privilege du Roy. De l'Imprimerie de Ballard,fils, au bas de la rue S. Jean de Beauvais, à Sainte Cécile, 1743* [1]. Dans la lettre du 22 Décembre 1742, dédicacée par Desmoletz et adressée par celui-ci au Comte de Noailles (publiée dans le deuxième volume du dit ouvrage), l'auteur est présenté en ces termes : «illustre par ses vertus et par l'étendue de ses connaissances».

Cantemir avance l'idée du cycle de «grandeur et décadence», même thème que celui que, plus tard, reprendront Montesquieu et Vico («Corsi et ricorsi»). Le prince moldave y expose aussi sa théorie de la musique, ainsi qu'il résulte du manuscrit No. 4023 de l'an 1751, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, intitulé *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne, où l'on tâche de donner une idée générale de la musique des Peuples de l'Orient, de leur goût particulier, de leurs règles dans le chant et la combinaison des tons avec une notion abrégée des principaux instruments, par Ch. Fonton, jeune de Langue de France, 1751, A Constantinople.*

En signalant l'existence de ce manuscrit, l'ethnographe Teodor T. Burada [2] l'a décrit comme suit :

«Sur le deuxième feuillet, se trouve la dédicace suivante : «A Monseigneur Rouillé, marquis de Jouy, Ministre de la Marine et secrétaire d'Etat».

Le manuscrit constitue un gros volume, comprenant deux parties ; relié en cuir rouge foncé. Le papier en est épais, un peu jaunâtre ; il est long de 22 centimètres et demi et large de 18 centimètres.

La deuxième partie a pour titre : «*Aventures de Zélide et de Feramé.* Histoire romanesque écrite en Persan, traduite du Turc en français.».

La I-e partie où l'on parle de Démètre Cantemir comprend *143 feuillets* et contient les articles suivants :

* Du volume : *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, Bucarest, Editions Musicales, 1973.

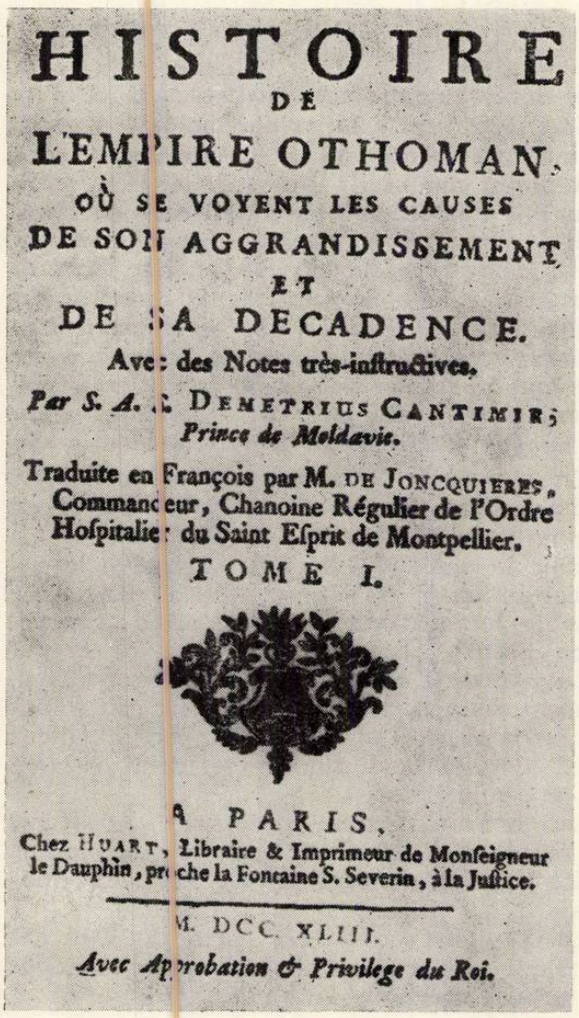
a) *Introduction.* b) *Article I-er.* De l'opinion des Orientaux sur l'origine de la musique. *Article II.* Du genre de musique des Orientaux et de leur goût particulier. *Article III.* Des règles générales de la musique orientale.

Vient ensuite la description des instruments suivants avec leurs formes dessinées : 1) Le *Nei ou Nai.* 2) Le *Tambour.* 3) Le *Miscal.* 4) Le *Violon.* Ensuite, la figure 5 qui représente un divan turc et plusieurs Turcs et Turques qui jouent des instruments mentionnés.

Le manuscrit contient encore six *airs,* notés dans le système linéaire : I-er *Air Turque ; II-e Air Arabe ; III-e Air de Cantemir ; IV-e Danse grecque,* plus deux autres sans noms.

Burada continue sa description : «Voici ce qu'on trouve dans le discours préliminaire du manuscrit, relativement à Cantemir : «En vérité, tout juge qui ne s'en occupe pas, devra —néanmoins—n.n.—/ admettre que la musique orientale a un charme et des beautés bien à elle, qui ne sont qu'à elle. Il est vrai que l'oreille ne saurait concevoir ces beautés que lorsqu'elle en aurait une longue acoutumance, ce qui ne peut que beaucoup coûter à une oreille italienne ou française, mais c'est bien

Histoire de l'Empire Othoman, de Cantémir, Paris, 1743.


HISTOIRE
DE
L'EMPIRE OTHOMAN.
OÙ SE VOYENT LES CAUSES
DE SON AGGRANDISSEMENT
ET
DE SA DECADENCE.
Avec des Notes très-instructives.
Par S. A. DEMETRIUS CANTIMIR,
Prince de Moldavie.
Traduite en François par M. DE JONCQUIERES,
Commandeur, Chanoine Régulier de l'Ordre
Hospitalier du Saint Esprit de Montpellier.
TOME I.
A PARIS,
Chez HUART, Libraire & Imprimeur de Monseigneur
le Dauphin, proche la Fontaine S. Severin, à la Justice.
M. DCC. XLIII.
Avec Approbation & Privilege du Roi.

Un portrait de Démetrius Cantemir dans sa jeunesse.

la même chose pour notre musique par rapport à celle des Orientaux. La nôtre ne pourra leur plaire et pareillement insensibles lui seront-ils que les rochers, aux accents de Lulli et de Tartini, cependant qu'ils s'enthousiasment au chant d'une aria du fameux *Cantemir.* Faut-il pour cela que quelqu'un s'élevât contre eux et les taxât de manque de goût ? Cela — à mon avis — ne serait pas d'un jugement sain et sans parti-pris».

Encore qu'approfondies et poursuivies à Paris même, les recherches de T.T. Burada concernant la contribution de Cantemir à l'étude de la musique orientale ne mentionnent pourtant nulle part que les spécialistes ont pris connaissance des mérites du prince moldave relativement à l'étude de cette musique, lorsque, en 1838 la «Revue et Gazette musicale» publia, pour la première fois, dans son 43-e numéro (du 28 octobre), le contenu de *l'Essai de Fonton* inserré dans l'Introduction et l'article signé par J. Adrien de la Fage.

«Le traité qu'on va lire est un abrégé d'un petit ouvrage écrit en 1751, par C. Fonton, alors jeune de langue de France à Constantinople, qui, se trouvant sur les lieux, était à même d'entendre et d'examiner cette musique, encore aujourd'hui peu connue en Europe. Son ouvrage, destiné à être imprimé, n'a pas vu le jour». En publiant l'essai de Fonton qui «à l'époque de sa rédaction, avoit le mérite d'être le premier à donner des développements sur cette matière», «nous fe-

rons encore observer que nous n'avons rien changé au texte, sauf quelques légères corrections qui nous ont paru indispensables.»

„La musique a été principalement cultivée en Turquie depuis le règne de Mahomet IV... Un nommé Osman Effendi s'y est, entre autres, beaucoup distingué. Il a fait plusieurs élèves qui, à leur tour, en ont fait d'autres, et ont transmis ainsi ce bel art jusqu'au temps d' Ahmed III, dont le règne a été illustré par un grand nombre de musiciens célèbres. Démétrius de Cantemir, prince de Moldavie, a été un des plus fameux. Son bon goût a donné un grand lustre à la musique orientale. Il est l'auteur de plusieurs airs turcs qui ont eu beaucoup de succès, et qu'on entend encore avec plaisir. Dans l'histoire de l'empire ottoman qu'il a faite en latin, et dont nous avons une traduction française, ce prince s'attribue la gloire d'avoir introduit les notes dans la musique orientale, je ne sais sur quel fondement ; car il est constaté, et nous en parlerons encore plus amplement dans la suite, que les Orientaux n'ont point de notes comme nous, et n'en connaissent pas, à moins que par ce terme Cantemir n'entende toute autre chose que les caractères notés sur le papier et destinés à marquer la différence des tons, ce qui serait s'exprimer improprement et contre l'usage ordinaire. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas ôter à ce grand homme le mérite particulier et le talent qu'il avait pour la musique. Cet art, depuis lui, loin de se perfectionner, décline tous les jours et il est à craindre qu'il ne se perde bientôt entièrement" (p. 425).

Le même périodique, dans son numéro suivant, ajoute de nouvelles qualités au portrait de Cantemir-musicien, l'auteur lui attribuant le mérite d'être un «virtuose du tambour» : «Le Tambour...s'il faut en croire les Orientaux, ils l'ont reçu du philosophe Platon, qui selon eux, possédait parfaitement la musique, et qui fut l'inventeur de cet instrument, sur lequel il jouait plusieurs airs qu'il avait composés lui-même et qui, on prétend, se sont conservés jusqu'à présent.

Cet instrument est assez agréable de lui-même ; cependant, pour plaire, il faut qu'il soit touché d'une main habile. Le prince Démétrius de Cantemir, fameux par ses talents pour la musique, s'est encore rendu célèbre par sa dextérité à jouer du tambour. L'Empereur Ahmed III, sous lequel il vivait, en faisait ses plus chères délices tant qu'il l'eut auprès de sa personne».

La célèbrité de Cantemir en tant que musicien à Constantinople ne représente pas un fait isolé dans les relations de la Moldavie avec le monde turc. En effet, la «Revue musicale de Paris [4] dans un article consacré à la *Musique orientale* et signé par Raouf Yekta Bey de Constantinople, nous apprend que le compositeur de la pièce musicale *Le Sémai* dans le mode Hidjaz (chromatique oriental) — un dénommé *Isac*, au temps du Sultan Sélim III (1789—1808) — „était un Juif né à Constantinople ; d'abord il avait choisi la viole d'amour, qui était très en vogue dans ce temps-là chez les Turcs, et avait acquis une certaine célébrité sur cet instrument ; mais lorsque Miron, habile joueur de la viole d'amour, est venu de Moldavie à Constantinople, Isac a vu que son jeu restait fort inférieur à celui de Miron et qu'il lui était impossible de conserver sa position ; il laissa son instrument pour choisir le tambourin de mandoline».

Dans d'autres ouvrages — *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae et Hronicul vechimei Romano-Moldo-Vlahilor* [5], Cantemir fera connaître à l'Europe de son époque l'origine latine, l'ancienneté de la race roumaine et les caractères spécifiques de la vie et de la culture musicale du peuple roumain.

Erudit, historien, homme de lettres et théoricien de la musique, membre de l'Académie de Berlin, Démètre Cantemir, prince de Moldavie (1673—1723) représente, dans le cadre des relations culturelles roumano-françaises, un moment des plus importants, la spiritualité française ayant pris conscience — tel que lui-même en témoigne [6] — de son érudition : «J'ai composé un petit livre en turc, contennant l'art de la musique ; je l'ai dédié au présent empereur Achmed II et j'apprends qu'*on s'en sert partout* pour apprendre cet art. Peut-être trouvera-t-on étrange *en Europe* que je révèle ici le goût de la musique chez une nation réputée barbare parmi les chrétiens. J'avoue que la barbarie régnait parmi les ottomans dans l'enfance de leur empire, leurs princes n'ayant alors d'autres pensées que d' étendre leur domination. Mais le temps ayant mis fin à leurs premières conquêtes, les arts, fruits ordinaires de la paix, *ont trouvé* place à leur tour dans ces esprits jusque-là féroces ; la politesse aujourd'hui s'y fait tellement remarquer, qu'on n'y aperçoit pas la moindre trace de l'ancienne grossiereté. J'ose même avancer que la musique des Turcs est beaucoup plus parfaite que celle de l'Europe du côté de la mesure et de la préparation des mots, mais aussi elle est si difficile à comprendre qu'à peine trouvera-t-on trois ou quatre personnes qui connaissent à fond les principes et les délicatesses de cet art dans une aussi grande ville qu'est Constantinople, au milieu de la plus nombreuse cour qui soit au monde, et parmi une infinité de gens qui se piquent de quelque goût pour la musique». Et de continuer : «Peut-être un jour, si Dieu me donne la santé et le loisir, pourrais-je donner un Traité séparé où j'exposerai cet art dans toute son étendue, de la manière dont il est rédigé par les Orientaux»

Il s'agit sans doute de l'ouvrage signalé par F.—J. Fétis dans son article sur Cantemir [7]: «On a aussi de ce prince une *Introduction à*

la musique turque en moldave, manuscrit in 8 ° qui se trouve à Astrakhan...

A l'appui de notre affirmation concernant l'importance du «moment Cantemir» face à la culture française, on trouve dans la *Grande Encyclopédie — Inventaire raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts, par une société de savants et de gens de lettres* (Lamirault & C-ie, Paris), le passage suivant : «Démètre Cantemir fut le Roumain le plus instruit de son temps et bien qu'il ait joué un assez grand rôle politique, il s'est surtout rendu célèbre par ses ouvrages littéraires et son immense savoir. Il eut comme précepteurs des maîtres distingués, parmi lesquels on remarquait surtout Cacavelas, célèbre professeur de philosophie, originaire de l'île de Crète. Il connaissait une foule de langues, entre autres le turc, le persan, l'arabe, le grec moderne, le grec ancien, le latin, l'italien, le russe, le roumain, le slave et le français. Il était également versé dans la philosophie, l'architecture, la musique et la géométrie» (pp. 110—11, t. IX). Ses précepteurs furent : Iacomi (philosophie), Meletie (l'Art), Nefi-Ogli (astrologie), Saadi-Efendi (mathématiques), Chiemani-Ahmed et Angeli (musique). Quant à ses connaissances en musique, rapportons-nous à Marcel Montandon : «Ce prince — nous dit-il — un des savants les plus universels de son temps... qui fonda pour son ami Pierre le Grand l'Académie de Saint-Pétersbourg et fut membre de celle de Berlin, avait étudié à fond la musique turque, qu'il préférait de beaucoup, comme Lady Montague, à la musique italienne, «pour la finesse de ses intonations et de ses intervalles, pour la variété rythmique de ses *dioum-tek tekka* alternés à l'infini et pour la stricte appropriation des airs aux paroles»[8].

Enfin, derniers témoignages, mais non des moindres, la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris a inscrit sur son frontispice — parmi d'autres illustres noms — celui de Cantemir et au Musée de peinture et de sculpture de Rouen on conserve un portrait particulièrement intéressant du prince roumain, attribué à Jean Baptiste van Mano, datant de l'époque où Cantemir séjournait à Constantinople pour ses études (1693—1710). Suivant la description de N. Iorga, il y est représenté portant une «perruque aux longues boucles, la cravate en dentelles et l'épée de gentilhomme français de l'époque de Louis XIV ; mais, en même temps, le turban et les détails de vêtements de ses maîtres turcs. Voilà bien l'image des deux influences qui se croisaient dans son esprit aussi bien que dans la vie même de sa patrie». Iorga précise également que le prince Cantemir «avait fréquenté, pendant un long séjour comme otage de son père, à Constantinople, le Palais de France ; il était personnellement lié avec les ambassadeurs qui appréciaient son grand savoir d'orientaliste»

Bien mieux que certains détails de costume, son éducation intellectuelle témoigne des rapports structuraux qui existaient entre ce brillant rejeton de la race roumaine et l'histoire et la philosophie française de son temps. C'est encore N. Iorga, qui nous le dit, en montrant que dans l'ouvrage précité (*Hist. de l'orig. ...*) Cantemir «a utilisé beaucoup de sources, parmi lesquelles certaines en italien et en français, comme l'ouvrage italien de Garzoni sur Venise et la Sainte Ligue ainsi que les Mémoires de Delacroix ;[9] il connaissait aussi le Dictionnaire de Moréri, dans lequel il n'a pas trouvé seulement une large information, mais aussi certaines tendances qui procèdent de la «philosophie» française du XVIII-e s.» [10].

Que l'érudit moldave ait eu en effet une solide culture européenne—comprenant tout ce que celle-ci avait accumulé jusqu'à son époque — nombre de ses conceptions en témoignent. Ainsi, dans son Essai philosophique *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*, reprend-il sous une forme métaphysique, les théories du philosophe flamand Jean Batista van Helmont concernant l'existence de l'atome en tant que fondement de la matière, en même temps que la thèse de Saint-Augustin sur la signification du Temps («le Temps est le moyen par lequel nous mesurons le mouvement des corps»). Pareillement, son *Histoire hiéroglyphique* a pu être rapprochée — en tant que modalité d'élaboration d'un roman-pamphlet—du *Roman de Renart*. Enfin d' autres de ses ouvrages s'appuient sur des faits puisés chez Orbini, Beaujours, Pie II (les *Commentaires)* et Philippe Cluvier dont l'*Introductio in universum geographiam tam veteram quam navam* (Leyda, 1629) lui a fourni — comme il l'avoue lui-même — des informations dont il s'est servi dans sa *Descriptio Moldaviae...*, l'ouvrage de caractère historique-géographique-ethnographique déjà mentionné. De fait, ses références d'ordre ethnographique sont dues, plus d'une fois à ses connaissances de la vie et de la spiritualité françaises dont le contact lui était facilité par ses relations avec l'Ambassade de France à Constantinople aussi bien que par ses lectures d'auteurs français et occidentaux en général. On s'en rend compte lorsque — dans la même Descriptio Moldaviae (Partie politique Chap. XVII) —pour faire valoir l'originalité des danses populaires moldaves, il les rapporte aux danses françaises et polonaises :[11] «Chori moldavici longe quam inter caeteras gentes alia est ratio. Non enim bini vel quaterni saltant, ut Galli Polonive, sed plures simul personae vel circulum, vel longam seriem componunt, neque id facile nisi in nuptiis. Quod si omnes manibus inter se junctis per circulum saltent, ac pari et composito passu a dextra in sinistram moventur, *Chora* dicitur ; quod si autem in longam seriem dispositi, conjunctis licet manibus, ita tamen, ut extrema libere rema-

neant, per diversas flexiones rotentur, id polonico vocabulo *Dancz* insignire conserveverunt. In nuptiis, antequam sacerdotalis benedictio desponsatos conjugat, in aulis et plateis saltari solenne est, idque duabus seriebus, virorum una, feminarum altera. Utrique eligitur dux, vir senex et honestus, qui baculum vel auro pictum, vel aliis coloribus variegatum in manu tenet, cujus extremo strophiolum phrygio exornatum opre obvolvitur. In primo progressu unus ducum a dextra in sinistram, alter a sinistra ad dextram sequaces trahit, ita ut faciem facies respiciat, postea inverso ordine dorsum dorso obvertitur, tandem in sinuosas flectiones uterque chorus rotatur, idque, ne confundantur, adeo lente, ut vix moveri seriem animadvertas. In utraque serie quilibet pro suae dignitatis gradu destinatum sibi locum occupat, feminae et filiae baronum eodem, quo mariti et parentes honore habentur. Primas tamen semper tenet dux chori, secundas paranymphus, tertias sponsus. Eodem loco in mulierum serie paranympha et sponsa obtinent, licet reliquis gradu multo fuerint inferiores. At post coronationem commiscetur uterque exercitus, et in gyrum rotatur, ita ut maritati suam uxorem quilibet, coelibes vero virgines sibi nobilitate pares dextra manu teneant, et circumvertant. Nonnumquam etiam in triangulum, quadrangulum et ovi figuram, aut alias irregulares chorea agi solet, pro lubitu et dexteritate ducentium».

(«Les danses sont, chez les Moldaves, tout-à-fait autres que chez les autres nations. Ils ne dansent pas, comme les Français ou les Polonais, par deux ou par quatre, mais plusieurs, en rond ou en file. D'ailleurs, ils ne sont pas facilement danseurs, sauf dans les mariages. Lorsqu'ils se donnent la main pour danser en rond, en faisant de droite à gauche les mêmes pas, les pas qu'il faut, ils appellent cela danser la *hora ;* lorsqu'ils se rangent en file et se tiennent par la main, de telle sorte que la tête et la queue de la file demeurent libres, et qu'il vont tout autours en faisant différents détours, cela s'appelle, par un mot emprunté aux Polonais, la «danse». Aux mariages, avant la cérémonie, ils accoutument de danser dans les cours et dans les rues des villages, se mettant les uns derrière les autres, une rangée d'hommes, une rangée de femmes. Pour chacune de ces rangées, on choisit un conducteur, d'habitude homme âgé et honnête, qui tient à la main un bâton doré ou tacheté, un mouchoir joliment brodé, noué au bout. Aux premiers pas, l'un des conducteurs entraîne sa file de gauche à droite, en sorte que les deux rangées finissent par se trouver l'une en face de l'autre ; ensuite, ils se retournent dos à dos, après quoi chaque file dessine de lents mouvements en courbes et pour ne pas se mêler à l'autre, chaque rangée tourne si lentement qu'on ne se rend même plus compte qu'elle bouge. Dans chaque file, chacun a sa place, suivant son état. Les dames et les damoiselles ont leurs places suivant l'état de leurs maris ou parents. Pourtant, c'est toujours le conducteur qui conserve la première place ; la deuxième, revient au parrain, la troisième au marié. Les mêmes places reviennent dans la file des femmes à la marraine, à la mariée, même si ces deux appartiennent à un degré social moindre que les autres. En fin de compte, les deux files s'entremêlent et dansent en rond, en sorte que tout homme marié tient sa femme par la main droite et que les damoiseaux ont à leur main une jeune fille qu'ils font tourner. La hora tourne parfois dans trois ou quatre coins ou encore prend la forme d'un oeuf, selon la volonté et la maîtrise du conducteur»).

De son vivant et surtout après la publication de ses ouvrages, les milieux culturels français vont accorder tout leur intérêt à la personnalité et aux conceptions de Cantemir et plusieurs parmi les auteurs s'y référeront. Tels, J. B. Bourguigon d'Anville (1697—1787), auteur d'une carte intitulée *Moldaviae Principatus, dolineante Principe Demetrio Cantemir,* dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris ; ou J. B. Toderini qui, après avoir pendant cinq ans fait des recherches sur la vie et la culture de Constantinople, cite dans le chap. XVI *(De la musique)* de son livre intitulé *De la littérature des Turcs... traduit de l'italien en françois par Mr. l'Abbé de Cournand, lecteur et professeur royal* [12], un passage tiré de *l'Hist. de l'orig. ..* du prince Cantemir, en tant qu'exemple éloquent de ce qu'aura réalisé dans l'histoire la force humanisante de la musique : «Les Turcs n'avoient point l'art ou la science de la musique avant l'an de l'hégire 1074 (de J. Chr. 1677) où Amourath IV prit Bagdad. Ce conquérant féroce avoit ordoné que trente mille personnes fussent égorgées sous ses yeux. Cette cruelle boucherie étoit déjà exécutée en grande partie, lorsque Chah Couli, l'orphée de la Perse, trouva moyen de se présenter devant le féroce Sultan, en chantant sur la harpe la ruine tragique de Bagdad, & le triomphe du vainqueur, avec un enthousiasme excité par le sentiment le plus passioné. Le concert fut si touchant & si merveilleux, que le coeur dur de ce prince barbare s'amollit & il ne put s'empêcher de verser des larmes de compassion. Le carnage fut suspendu & l'excellent joueur d'instrument sauva la vie à un peuple immense. Ce furent eux qui firent goûter aux Turcs, & répandirent parmi eux la science si intéressante de la musique». Toderini s'empresse de souligner ici le rôle du prince moldave dans la culture musicale orientale : «Depuis l'an 1691 de l'ère chrétienne, le savant prince Cantemir s'appliqua à apprendre la musique turque sur les instruments & en étudia la difficile théorie. Ensuite, à la prière de Daul

Ismail Effendi, trésorier de l'empire, & de Latif-Ktelebi, trésorier du sérail, l'un & l'autre grands amateurs & connaisseurs dans cet art, il composa un savant traité de musique en langue turque, & le dédia au Sultan Achmed II. Ce livre est très rare aujourd'hui, quoique l'auteur dise : «J'apprends qu'on s'en sert partout pour apprendre cet art» (*His. Ott.*, tome 2. p. 237). Et Toderini continue : «Le manuscrit que j'ai retrouvé de Cantemir, écrit en langue turque, sans préface & sans dédicace, étoit intitulé *Tarifu ilmil-musiki ala voghi machus* ou Explication de la science de la musique d'une manière plus détaillée. Les Turcs doivent à Cantemir les notes de musique que le premier il appliqua à des airs turcs & il en composa un petit livre très-rare. On les entend toujours avec plaisir, & on les appelle les airs de Cantemir. Après beaucoup de recherches pénibles, je suis venu à bout d'en retrouver un exemplaire. J'ai vu les notes qui étoient des lettres & des nombres turcs, comme en usaient les anciens grecs (Alipii tubulae) & latins pour les lettres de leurs alphabets, & les italiens encore, avant que Benoît (!) d' Arezzo eût trouvé les points, auxquels, trois cents ans après, Jean de Muris de Paris substitua les notes dont nous nous servons à présent» (J. B. Toderini, *ibid.*)

Enfin, un chroniqueur français de l'époque d'Antiochus Cantemir nous confirmera l'écho suscité dans la société roumaine par les contributions de Démètre Cantemir au domaine musical. Il s'agit du même Jean Louis Carra-precité : «Demetrius demeura à Constantinople jusqu'en l'an 1690. Durant son séjour, il s'appliqua à la langue turque & à la musique. On peut juger des progrès qu'il fit dans cette science par les notes de musique qu'il introduisit le premier parmi les Turcs, & par plusieurs piéces de sa composition, qu'on chante encore aujourd'hui avec plaisir, et qui sont très goûtées des connoisseurs de la nation» (*op. cit.*, p. 86).

Dans l'ouvrage *Moeurs, usages, costumes des Othomans et abrégé de leur histoire ; par A (ntoine) L(ouis) Castellan, Auteur des Lettres sur la Morée et sur Constantinople ; avec des éclaircissements tirés d'ouvrages orientaux et communiqués par M. Longlès. Six vol. in — 18 ornés de soixante et douze planches / Tome sixième. Paris /Nepveu, Lit. passage des Panoramas, no. 26, 1812*, au chapitre *Musique* (pp. 215—220), on peut lire : «Cantemir donne la liste nombreuse de tous ces musiciens, et il ajoute que c'est à lui-même que les Turcs sont redevables des notes pour conduire les airs, méthode qui leur était inconnue et qu'il avait inventée. M. Mouradja —d'Ohsson dit qu'il ne reste pas le moindre vestige de cette méthode inventée par Cantemir. Ce dernier composa aussi un petit livre en langue turke, sur l'art de la musique, et il le dédia à Achmed III. Il avance, et en cela il est de l'avis de Milady Montagu, que la musique turke est préférable à la musique italienne, du côté de la mesure et de la proportion des notes ; mais aussi, avoue-t-il, elle est si difficile à comprendre, qu'à peine trouve-t-on dans Constantinople, trois ou quatre personnes qui sachent à fond les principes et les délicatesses de cet art».

Le volume *Description de l'Egypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'ar-*

Demoiselle Valaque

Gentilhomme Valaque

Princesse de Valaquie.

mée française par Villoteau (Guillaume-André) / *Seconde édition* (première : 1812, n.n.) *Dédiée au roi / publiée par C. L. F. Panckoucke / Paris / Imprimerie de C. L. F. Panckoucke M.D. CCC.XXVI, Chap. De l'art musical en Egypte, article VIII* (pp. *39—41). Des signes ou notes de la musique des Arabes et des Orientaux en général, et des moyens que nous avons employés pour exprimer ces notes avec nos notes de musique européenne* offre une abondance de témoignages : «Les Orientaux ne connaissaient point de signes pour noter leur musique arabe il y a deux cents ans. Ce fut Démétrius de Cantemir qui inventa, il y a cent et quelques années ceux dont on se sert aujourd'hui dans quelques contrées de l'Orient, et particulièrement en Turquie». Et l'auteur français explique les circonstances qui ont facilité l'initiation du prince moldave dans l'art musical de l'Orient ; «Démètrius Cantemir était issu d'une famille illustre de la Tartarie (sic). Il naquit en 1673. Son père était gouverneur de trois cantons de la Moldavie. Celui-ci envoya son fils à Constantinople pour s'y instruire. Démetrius de Cantemir demeura dans cette ville pendant près de vingt ans. Là, il se livra à l'étude de la langue turque et de la musique et il fit des progrès rapides. Ce fut pendant ce temps qu'il imagina les notes de musique dont on s'est servi depuis en ce pays et dans plusieurs autres pays de l'Orient. Ces notes ne sont autre chose que les lettres de l'alphabet turk, qui à très peu de chose près, est le même que celui de la langue arabe. La valeur numérique des lettres fut la règle qu'il suivit pour indiquer l'ordre successif des sons de l'échelle musicale, la montant par degrès distans l'un de l'autre d'un tiers de ton. Parmi les divers ouvrages que Démètrius de Cantemir a composée, on cite un livre d'airs selon les règles de la musique turque, un vol. in —4°, et une introduction à la musigue turque, in —8° en Moldavien».

Etienne Alexandre CHRON et François FAYOLLE — DICTIONNAIRE HISTORIQUE DES MUSICIENS/ARTISTES ET AMATEURS MORTS OU VIVANTS,/QUI SE SONT ILLUSTRÉES EN UNE PARTIE DE LA MUSIQUE ET DES ARTS... Tome premier, Paris Chez Valade, Imprimeur, rue Coquillière No 27, Lenormant, Décembre, 1810—souligne également la contribution très importante de Cantemir au domaine de la théorie musicale.

Aux temps modernes, une littérature musicologique de tout premier ordre reprend les textes des chroniques de Cantemir et ses matériaux, pour mettre en relief la vie musicale à l'époque de l'Empire Ottoman.

C'est là, en quelque sorte, une nouvelle confirmation de l'importante contribution du prince moldave en tant que musicien et historiographe de la musique orientale.

Ainsi par exemple *l'Enciclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Première partie. Histoire de la musique +++ ++ Paris Librairie Delagrave 1922. *La musique turque* par Raouf Yekta Bey chef du bureau du Divan Impérial, Sublime Porte, Constantinople, p. 2980) : «L'arrivée de Chah-Couli à Constantinople a ouvert en effet une ère nouvelle dans l'histoire de la musique turque».

Démètrius Cantemir donne (Cf. *Hist. de l'Empire Othoman,* tome III, page 101, Paris, M.DCC.XLIII) à ce sujet les détails suivants :

«La cruauté qu'Amurat exerça en cette occasion tirera à jamais les larmes des yeux des Perses. Car il résolut de n'épargner aucun captif de quelque condition qu'il fût et de les faire tous égorger.

«L'exécution étant commencée, il se trouva un musicien qui supplia l'officier de suspendre pour un moment sa mort, et de lui accorder la grâce de pouvoir dire un mot au sultan. On le mena en présence d'Amurat, et on lui demanda ce qu'il avait à dire. «O très sublime Empereur, dit-il, ne souffrez pas qu'un art aussi excellent que la musique périsse aujourd'hui avec Schah-Couli, avec moi, dis-je, qui suis serviteur de l'empereur (le nom lui en est resté depuis). Non, je ne regrette pas la vie pour la vie même, mais seulement pour l'amour de la musique, dont je n'ai pu atteindre touts les profondeurs. Laissez-moi encore quelques temps à me perfectionner dans cert art divin ; et si je suis assez heureux pour arriver au point où j'aspire, je me croirai mieux partagé que si je possédais votre empire.» On lui accorda de montrer un essai de sa capacité. Il prit en mains un *Scheschdar,* et, accompagnant l'instrument de la voix, il joua d'un ton si tendre la prise tragique de Bagdad et le triomphe d'Amurat, que ce prince fondit en larmes et continua d'être attendri aussi longtemps que le musicien se fit entendre. L'empereur en considération de son talent, ordonna non seulement qu'on sauvât la vie à ceux qui n'étaient pas encore exécutés, mais de plus, qu'on leur rendît la liberté. Et pour ce qui est du musicien, Amurat l'emmena avec lui à Constantinople, et en fit depuis un très grand cas ; aussi fit-il revivre en Turquie ces pièces inimitables de musique qu'il avait composées en Perse, et qui semblaient avoir été ensevelies sous les ruines de Bagdad.

Après les sultans qui ont succédé à Amurat IV, les règnes de Mahomet IV et Ahmed III nous donnent beaucoup de compositeurs très distingués, par suite de l'accueil empressé que ces sultans faisaient à la musique et aux musiciens.» Et la dite Encyclopédie de conclure : «Le prince Cantemir de Moldavie, auteur de l'histoire à laquelle nous avons emprunté le passage ci-dessus, lui aussi, un des musiciens

qui se sont illustrés à Constantinople, dans la musique turque, sous le Règne d'Ahmed III.»

Enfin, la *Revue Musicale* (no. 5 du 1-er mars 1907) ajoute un supplément aux connaissances que nous avons sur l'apport du prince Cantemir à ce domaine, en publiant l'article sur le *Péchrev dans le mode Nihavend*, transcription du musicologue Raouf Yekta-Bey, accompagnée de quelques unes des intéressantes annotations de ce dernier. Il nous dit, par exemple : On peut juger des progrès qu'il (n.n. — Cantemir) fit dans cette science, par les notes de musique qu'il introduisit le premier parmi les Turcs et par plusieurs pièces de la composition qu'on chante aujourd'hui avec plaisir et sont très goûtées des connaisseurs de la nation" (article cité, p. 117). Le musicologue turc Raouf Jekta, rédacteur musical du journal *Ikdam* de Constantinople, avait découvert, vers 1897, un manuscrit de Cantemir conservé « dans la bibliothèque musicale de feu Nédjib Pacha, chef de la musique de la garde impériale ». Le Péchrev y faisait partie. « Au premier abord », commente Raouf Yekta, « cette composition expressive et de sérieuse valeur, paraît écrite en sol mineur. Cependant, lorsque je l'ai jouée sur un piano Pleyel à tempérament égal, j'ai trouvé que le sens mélodique du morceau était changé». Composée de quatre périodes, la pièce est dans le rythme Devri-Kebir, décrit par le Rév. Père Thibaut dans son article sur la *Musique des Mévlevis* parue dans le numéro 9 du mois de septembre 1902 p. 134 de la même *Revue Musicale*. Nous donnons ici le Péchrev composé par D. Cantemir dans le mode *Nihavend* et transcrit en notation linéaire par le musicologue Raouf Yekta.

Toujours d'après J. B. Toderini il ressort que le *chant des derviches* inclu dans le *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant, gravées sur les tableaux peints d'après Nature 1707—1708 par les ordres de M. De Ferriol* [13], *ambassadeur du Roi à la Porte ; et mis au jour en 1712 et 1713 par les soins de M. Le Hay à Paris, Chez Basan Graveur, 1714* (p. 26), est une création de Démètre Cantemir. Cette thèse nous semble d'autant plus vraisemblable que l'ambassadeur de France à Constantinople, étant parmi les proches connaissances du prince Cantemir, il est probable qu'il sût quelles étaient les préoccupations de ce dernier en matière de musique orientale.

Des chroniques françaises contemporaines attestent par ailleurs le contact de la Cour Ottomane — par conséquent le contact aussi de Cantemir — avec la musique occidentale et, inversement, celui de Ferriol et de son entourage avec la musique orientale. Nous citons du *VOYAGES DU Sr. A. de la MOTRAYE, en Europe, ASIE & AFRIQUE. Où l'on trouve une grande variété de recherches géographiques, historiques, politiques, sur l'Italie. La Grèce, la Turquie, la Tartarie. Crimée & Nogaye la Circassie, la Suède, la Laponie, & c.* avec des *remarques instructives sur les moeurs... Tome premier A La Haye Chez T. Johnson, & J. van Duren M.DCC XX.VII* (p. 369) : «...une Fête que donnait Mr. de Ferriol au sujet de la naissance du Duc de Bretagne, premier fils du Duc de Bourgogne... l'Evèque Latin célébra une Messe haute dans la Chapelle du Palais de France, & on y chanta le Te-Deum en action de grâces... En un mot tout était digne de la magnifiquence et de la générosité naturelle de Monsieur de Ferriol, qui a fait une parfaitement belle figure en Turquie, jusqu'à ce qu'il avoit des Comédiens Français & Italiens». L'air des derviches contenu dans le Recueil susmentioné est «annoté par Sieur Chabert qui se trouvait avec Monsieur Ferriol et qui en a composé la basse».

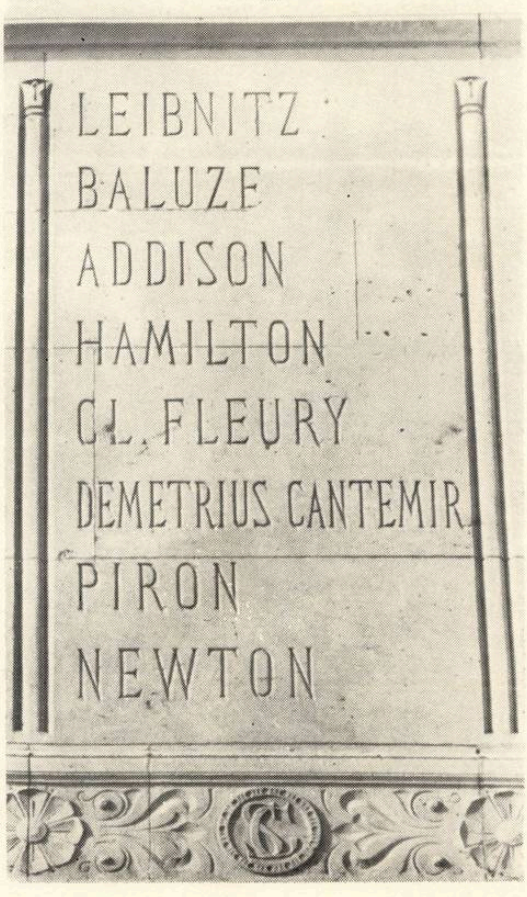
C'est la même musique que celle reproduite par F. — J. Fétis [14] sous le titre *Iskia Samaisi* d'après l'*Air de la danse tournante des derviches turcs* publié par Toderini dans *Litteratura turchesca* [15]. C'est aussi la même musique que celle reproduite dans l'ouvrage *Geschichte des Transalpinischen Daciens... von Franz Josef Sulzer, Wien 1781*, Tabula II, No. 1 ouvrage au sujet duquel le musicologue Erich Schenck [16] soutient : «In dem die turkischen Musikbeispiele eröffnenden «Derwischtanz» (tabula II), glaube ich den Ansaz für Mozarts Konzeption seines Janitscharenchores erblicken zu dürfen».

Le musicologue roumain George Breazul se prononce aussi pour l'adoption de cette hypothèse et dans son volume consacré au bicentenaire de Mozart [17] il examine l'éventualité de semblabes origines dans l'oeuvre mozartienne tout autant que chez Gluck dans un motif — apparenté — de l'Ouverture *Les pélérins de la Mecque ;* ce motif se retrouve en effet dans la musique folklorique orientale, roumaine et, en général, sud-est européenne.

Telle, par exemple, la chanson populaire roumaine *Frunză verde de năut* (Feuille verte de poischiche) du manuscrit *Adunare de vreo cîteva versuri desfătătoare* (Recueil de quelques vers enchanteurs) appartenant à la collection George Breazul et transposée par celui-ci de la notation psaltique de Chrysanthe dans celle de Gui d'Arezzo, de même qu'un passage de la *Rhapsodie Roumaine* de Liszt dans laquelle Breazul découvre une «mélodie valaque».

En prenant à témoin la lettre du 5 avril 1778 adressée par Mozart à son père, dans laquelle il communique à ce dernier sa décision d'écrire un opéra sur une idée que lui avait suggéré Noverre, maître de balet en chef à l'Académie Royale de Musique, George Breazul tire ses conclusions quant au chemin qu'a pu parcourir l'air de Cantemir jusqu'à devenir un thème mozartien ; il note donc [18] : «Noverre avait recueilli des matériaux pour un

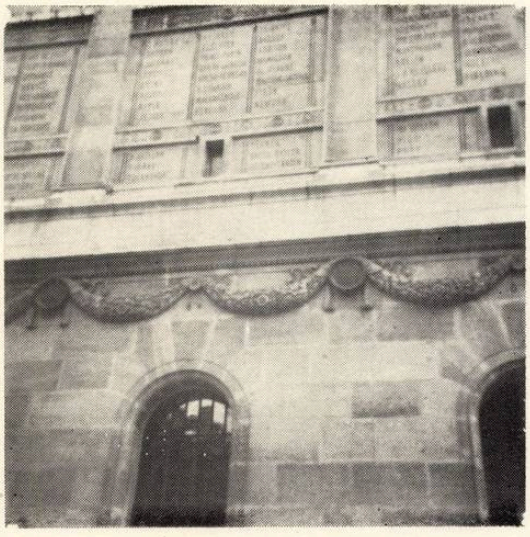
a



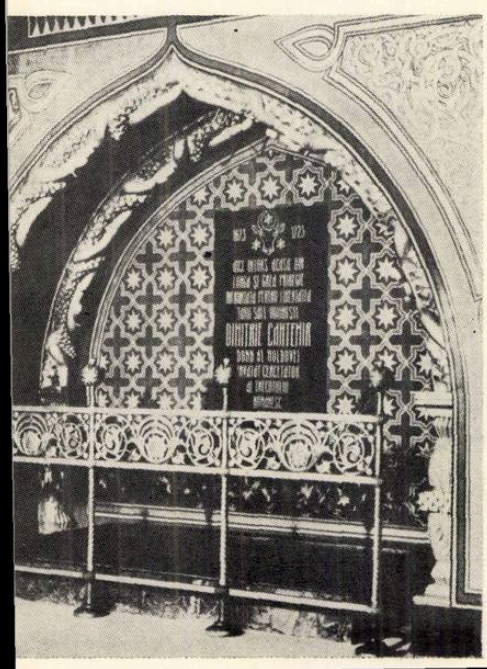
c

Le nom de Cantemir inscrit sur le mur de la Bibliothèque Sainte — Geneviève *de Paris. Photo Ion Miclea (a, c) et Theodor Grigoriu (b).*

b



Eglise des Trois Hiérarques, Iassy, l'un des plus beaux monuments historiques d'art féodal de Roumanie, construit au milieu du XVII-e S.

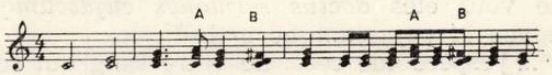


La niche et le tombeau de Démètre Cantémir (d'après N. Grigoraş, L'église des Trois Hiérarques).

Dictionnaire de la danse et en dehors de son renom d'artiste et de théoricien, il avait aussi la réputation d'être un «éminent bibliophile». Il est donc peu probable que manquât de sa bibliothèque un ouvrage qui, outre les planches de Ferrol, concordant entièrement avec ses propres préoccupations principales — la chorégraphie —, comprenait des données authentiques sur la danse des derviches, la gravure en cause, des notes explicatives et jusqu'à l'air même qui incite les derviches à tourner indéfiniment sur eux-mêmes. Bien plus, en concevant son ballet et en rédigeant la lettre dans laquelle il traite du sujet et tente d'écarter les objections qu'eût pu soulever la critique (de son temps — n.n.) en considérant le ballet comme péchant contre *le costume et les coutumes des Levantins*, Noverre prouve que *les cent estampes de Ferriol représentant différentes nations du Levant* ne lui étaient point étrangères... Et c'est ainsi qu'a dû naître la musique de Mozart du ballet *La gelosie del Seraglio où il utilise la figure mélodique de l'air de la danse des derviches.* Dès lors, *c'est au plus tard en 1771, époque de la composition des ballets de Noverre, que Mozart a pu prendre connaissance de l'air de la danse des derviches et — selon toutes probabilités — par suite des indications de Noverre lui-même. Dans le torrent de la géniale conscience créatrice de Mozart, s'écoulèrent ainsi les éléments mélodiques de cet air, qu'il va appliquer et faire valoir dans une de ses oeuvres des années 1771—1781, depuis le ballet de Noverre d'Ascanio d'Alba à l'Enlèvement au Sérail*».

Composé à une époque où Mozart s'était assimilé les airs populaires russes et avait réalisé des variations sur les thèmes de quelques mélodies françaises — *Bergère Célimène* et *Hélas ! j'ai perdu mon amant* [19] —, l'opéra *L'enlèvement au Sérail* reste un archétype de l'ainsi-nommé Opéra turc, „genre affectionné pendant les années que les Ottomans menaçaient d'envahir l'Europe, mais en même temps un genre où le côté grottesque-barbare de l'Orient aussi bien que la noblesse de caractère, la générosité, sous l'action des Encyclopédistes français, ne pouvaient se trouver qu'en pays lointain [20]. Le «Choeur des Janissaires» enfin «est triparti, avec un épisode solo au milieu, français, mais de forte touche orientale» [21].

Dans son intéressante communication présentée à l'occasion du Bicentenaire International de la naissance de Mozart, le Prof. Jacques Chailley, étudiant «l'aventure du triton» en commençant par la dite ouverture de Gluck pour continuer avec la musique française depuis Massenet à Fauré, démontre dans son ouvrage intitulé *A propos de quatre mesures de l'Entführung. La renaissance de la modalité dans la musique française avant 1890* [22], que ce moment de la création mozartienne a fait effectivement époque dans la révolution de la conception modale-harmonique européenne. Véritable «nisus formativus» de la modalité moderne, le «triton» do-fa dièse, élément structural de l'oeuvre de Mozart (édition imprimée chez Breitkopf & Härtel et enregistrée sur disques DECCA) a déterminé des transformations «dans l'une des musiques qui ont joué le plus grand rôle dans ce phénomène, la musique française du XIX-e s.»



L'éminent médiéviste français distingue l'autre branche de la modalité que les écoles nationales d'autres pays, surtout de Russie et l'Europe Centrale, empruntèrent à leur propre folklore »dans le but de créer un langage particulariste, significatif de leurs races».

Vers le milieu du XVIII-e s. le lecteur français prenait conscience—grâce à l'Abbé Guasco — des *Satyres/de/Monsieur le Prince Cantemir./Avec l'histoire/de sa vie, Traduites en français./A Londres,/chez Jean Nourse, MDCCLIX* (Paris, 1750). Il s'agit en fait d'Antiochus Cantemir, fils cadet de Démètre, né le 10 Septembre 1709 sur les rives du Bosphore. «Il parlait le russien, le moldave, le latin, l'italien, le français & le grec moderne ; il entendait l'ancien grec, l'esclavon, l'espagnol & l'anglais. On s'en apercevait bientôt pour peu qu'on l'entendit raisonner soit sur les affaires politiques, soit sur ce qui regarde les Arts & les Sciences. Il partoit toujours des principes, il en tirait des conséquences & alla droit au vrai. Il composa aussi dans sa jeunesse quelques chansons, qu'on chante encore en Russie» *(Etude introductive).* Cette dernière affirmation est fondée sur les vers ci-dessous, que nous empruntons à la *Satire IV, A la muse* de l'édition précitée (p. 239):

«Je n'ai déjà fait que trop de chansons, que les jeunes Garçons & les jeunes Filles chantent ; en les chantant ils se trouvent sans s'en apercevoir percés des traits de l'Amour. Le temps de ces bagatelles est passé. Il ne me reste que des regrets pour ces jour filés d'or, que j'ai follement perdus à les composer»...

Venant de Londres, Antiochus Cantemir, prince moldave, allait être pendant quelques années, l'ambassadeur du Tsar de Russie en France. Conformément aux affirmations d'un auteur français moderne [24], «alors qu'à Londres il avait vécu assez retiré de la société anglaise, il se trouvait au contraire, à Paris, en contact avec quelques uns des esprits les plus brillants de son Temps". En retour, il fut hautement apprécié par les esprits cultivés de Paris. Voltaire qui affirmait que le Prince Cantemir «réunissait les talents des anciens Grecs, la science des lettres et celle des armes » lui dira, dans un spirituel hommage : «La

multiplicité des talents de Monsieur le prince, votre père, et des vôtres m'avait fait penser que vous deviez descendre des anciens Grecs et je vous aurais soupçonné de la race de Périclès. Dans une autre lettre : «J'ai l'honneur de renvoyer à Votre Altesse *l'Histoire Ottomane* qu'Elle a bien voulu me prêter et c'est avec regret que je la rends. J'y ai appris beaucoup de choses. J'en apprendrois encore davantage dans votre conversation, car je sais que vous êtes *doctus sermones cujuscumque linguae et cujuscumque artis*»[27].

"... j'espère que ceux de votre sang qui sont en Moscovie serviront à y faire fleurir les arts que toute votre maison semble cultiver" (à Cirey, le 13 mars 1739). Et enfin : «Je sais que vous faites naître sous vos mains les fruits et les fleurs de touts les climats : les langues modernes et les anciennes, la philosophie et la poésie vous sont également familières»[28].

Quant à Desmoletz, déjà cité à l'occasion de sa préface à *l'Histoire de l'Empire Ottoman,* il souligne : «Le prince, son fils (de Démètre Cantemir — n.n.) héritier de ses excellentes qualités, après avoir mérité la considération de la Cour d'Angleterre dans son Ambassade, reçoit aujourd'hui dans celle de France nos tributs légitimes d'amour et de vénération».

Tel que l'affirme Marcelle Ehrard (op. cit. pp. 204—205) «dans la riche bibliothèque qu'il s'était formée avec amour et dont l'inventaire nous est conservé...tous les auteurs anciens étaient là, dans le texte original et dans les traductions françaises et italiennes, voisinant avec ce que les nations modernes avaient produit de plus remarquables, en particulier avec toutes les grandes oeuvres françaises du siècle précédent, les deux Corneilles, Racine, Molière, Boileau, La Bruyère». Antiochus Cantemir était «au courant des plus récentes tendances de la philosophie», ayant dans sa bibliothèque «les oeuvres complètes de Descartes, Newton, Locke, Maupertuis, Montesquieu, Voltaire, des extraits de Leibnitz, à côté de Platon et de Montaigne. Il ne faut pas oublier la place faite à des ouvrages sur l'art, sur les musées de Florence, l'architecture de Palladio ou les médailles et enfin à de nombreux cahiers de musique».

Parmi les idées échangées par correspondance entre Antiochus Cantemir et Voltaire, nous trouvons aussi certaines explications concernant les procédés spéciaux préconisés par son père, Dèmétre Cantemir, en vue de la transcription de la musique orientale : «plus tôt ressemblant aux Grecs qu'à celle dont on se sert en France. J'ai à Moscou un livre entier de pièces de musique écrites en de pareilles notes et composées par mon père, mais, par malheur, je ne suis pas capable d'en donner la clef».

. . . . . .

[1] Paru tout d'abord à Londres (1734), l'ouvrage écrit en latin et s'intitulant *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae,* constitua, jusqu'à la parution des études de Hammer et de Zinkeisen, la source la plus complète et la mieux fournie, pour la connaissance de la vie et de l'histoire de l'Orient ottoman.

[2] *Les écrits musicaux de Démètre Cantemir, Prince régnant de Moldavie,* Extrait des *Annales de l'Académie Roumaine* II-eme Série, Tome XXXII, Bucarest, Socec & Cie., Leipzig, Vienne, 1911, pp. 22—23.

[3] *Revue et Gazette musicale de Paris,* 5-e année, No. 45, dimanche 28 octobre 1838, pp. 433—435, Suite et fin IV *Instruments de musique des Orientaux, 2, Le Tambour.*

[4] No. 10, 7-e année, 15 mai 1907, p. 292.

[5] Chronique de l'ancienneté des Roumano-Moldo-Valaques (n. trad.).

[6] *Histoire de l'origine . . .,* t. II, p. 238 et seqq:

[7] *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique,* 2e édition, Tome II, Paris, Librairie Firmin-Didot Frères et C-ie, 1861, pp. 175—176.

[8] M. Montandon, op. cit. p. 2657.

[9] Voir les *Mémoires / du sieur / de la Croix* (p. 178 du présent ouvrage).

[10] N. Iorga, *Etudes roumaines. II : Idées et formes littéraires françaises dans le Sud-Est de l'Europe,* Paris, Librairie Universitaire, T. Gamber, MCMXXIV.

[11] *Operele lui Demetriu Cantemiru Tipărite de Societatea Academica Romana* Tomu I, Bucuresci, Typographia Cărţii (Lucrătorii Asociaţi) MDCCCLXXII pp. 128—129.

[12] Paris, chez Poinçot Libraire, rue de la Harpe No. 135/MDCCLXXXIX Tome premier (pp. 216—229).

[13] Il s'agit de Charles, marquis d'Argental, comte de Ferriol, ambassadeur de France à Constantinople (depuis 1699) et qui, nous venons de le dire, connaissait de près le prince Cantemir, plus précisément depuis l'époque qu'ils se rencontraient chez le militant hongrois Emmerich Thököly, nommé Grand-Duc de Transylvanie par la Sublime Porte.

[14] *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* Firmin Didot Frères, Fils & Cie, 1869, p. 396.

[15] Tome I, pl. 2, pp. 398—400.

[16] E. Schenck, *Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts «Entführung aux dem Serail»,* dans *Musik im Kriege, Heft I April-Mai 1943, p. 12.*

[17] *«La bicentenarul naşterii lui Mozart, 1756—1956»* (A l'occasion du bicentenaire de la naissance de Mozart, 1756—1956), aux Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de la R. S. Roumanie, Bucarest, 1956, 183 pages.

[18] *Op. cit.,* p. 142

[19] G.de Saint-Foix, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre,* 2-e éd., III Deselée de Brouwer (1936), p. 258.

[20] Erich Schenk, *Wolfgang Amadeus Mozart.* Eine Biographie, Zörich-Leipzig-Wien, «Amalthea» (1955), p. 541 : «Auch die *Entführung aux dem Serail* ist sogenante *Türkenoper,* ein seit Europas Bedrohung durch das östlichre Eroberervolk belibtes Genre, in dem der Orientale zunächst grotesk-barbarisch, später unter dem Einfluss der französischen Aufklärung als Personification eines nur noch in fernen Ländern anzutreffenden Edelmuts gezeichnet wurde»

[21] H. Abert, W. A. Mozart, *Neubearbeite und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns, Mozart, I-er Teil, 1756—1782,* VEG Breitkoph und Härtel Musik Verlag, Leipzig, 1953, p. 785 : «ist dreiteilig mit einer französischen Soloepisode in der Mitte und von ausgesprochen orientailischen Gepräge».

[22] *Beright den über Internationalen Musikwissenshaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956,* Heransgegeben von Erich Schenck, 1958. Verlag Hermann Böhlaus NACHF./ Graz-Köln.

[23] J. Chailley, *Ibid., pp. 78—91.*

[24] Marcelle Ehrard, *Le prince Cantemir à Paris,* dans *Annales de L'Université de Lyon,* Société d'Edition Les Belles Lettres, Paris, 1938, p. 204.

[25] *Oeuvres complètes /16/* Histoire de Charles XII Paris, Garnières Frères, 1878, p. 273.

[26] Lettre du 3 mars 1739.

[27] Lettre 1138 du 19. VI. 1739.

[28] Lettre du 19.IV.1739.

BIBL... A ASTRA"

Muzica, Nr. 9, p. 1 — 48, București, septembrie, 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Dimitrie Cantemir

I. P. „Informația“ — c. 3245

64.421

Prețul lei 7

B Altra

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

octombrie 1973 10

CUPRINS

AL VI-LEA FESTIVAL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU"

ION DUMITRESCU
Omagiu marelui artist 1

SIMPOZION „GEORGE ENESCU"

ION DUMITRESCU
O inițiativă lăudabilă 3

MIHNEA GHEORGHIU
Cinstire ilustrului muzician 4

CONCERTELE ȘI SPECTACOLELE FESTIVALULUI

Semnează : Edgar Elian, Costin Cazaban, J.-V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Luminița Constantinescu, Valentina Stoicescu, Ștefan Bonea, Tiberiu Alexandru 6

ÎNSEMNĂRI

MIRCEA HORIA SIMIONESCU
Enescu și spiritualitatea românească . . 20

OVIDIU VARGA
Mărturii despre George Enescu 21

CREAȚII

CORNEL ȚĂRANU
Spectacol Glodeanu la Opera din Cluj. . 23

ANTON DOGARU
Simfonia a IV-a „În memoria lui Nicolae Iorga" de Doru Popovici 25

RADU NEGREANU
Studii de virtuozitate pentru pian de Leib Nachmann 27

RECENZIE

LIVIU COMES
Max Eisicovitz : „Polifonia Barocului" — Stilul Bachian 29

DIN ȚARĂ

ROMEO ALEXANDRESCU
Brașov : Festivalul muzicii de cameră . . 30

EDGAR ELIAN
„Mamaia'73". 34

DE PESTE HOTARE

DETLEF GOJOWY
Zilele Max Reger la Bonn 38

GEORGE SBÂRCEA
Festivalul de la Bergen ; „Săptămînile festive vieneze" ; Festivalul bienal al tinerilor interpreți de la Fertöd 40

MIȘU IANCU
Olimpiada cîntecului de la Atena. . . . 43

LILIANA CONSTANTINESCU
Prezențe românești 44

SOMMAIRE

LE VIe FESTIVAL INTERNATIONAL „GEORGE ENESCO"

ION DUMITRESCU
Hommage au grand artiste. 1

SYMPOSIUM „GEORGE ENESCO"

ION DUMITRESCU
Une initiative louable 3

MIHNEA GHEORGHIU
Hommage à l'illustre musicien. 4

LES CONCERTS ET LES SPECTACLES DU FESTIVAL

Signent : Edgar Elian, Costin Cazaban, J.-V. Pandelescu, Dumitru Avakian, Luminița Constantinescu, Valentina Stoicescu, Ștefan Bonea, Tiberiu Alexandru 6

NOTES

MIRCEA HORIA SIMIONESCU
Enesco et la spiritualité roumaine. . . . 20

OVIDIU VARGA
Témoignages sur Georges Enesco. . . . 21

OEUVRES

CORNEL ȚĂRANU
Spectacle Glodeanu à l'Opéra de Cluj. . 23

ANTON DOGARU
La IVe Symphonie „A la mémoire de Nicolae Iorga" de Doru Popovici. 25

RADU NEGREANU
Etudes de virtuosité pour piano de Leib Nachmann 27

COMPTES RENDUS

LIVIU COMES
Max Eisicovitz *„Polifonia Barocului"* — *„Stilul Bachian"* *(La polyphonie du Baroque — Le style de Bach).* 29

NOUVELLES DU PAYS

ROMEO ALEXANDRESCU
Brașov „Le festival de musique de chambre". 30

EDGAR ELIAN
„Mamaia '73" 34

NOUVELLES DE L'ETRANGER

DETLEF GOJOWY
Les journées Max Reger à Bonn. 38

GEORGE SBÂRCEA
Le festival de Bergen : „Les semaines des festivités viennoises" ; Le festival biennal des jeunes interprètes de Fertöd. . . . 40

MIȘU IANCU
L'Olympiade du chant à Athènes. . . . 43

LILIANA CONSTANTINESCU
Présences roumaines 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par Colette Ghimpețeanu)

VICTOR GIULEANU
L'aspect socio-culturel du phénomène musical contemporain, problème capital de la vie musicale de nos jours. 45

C.I.M. Comité National Roumain — Rapport sur l'activité de l'année 1972—1973. 47

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 10 (251) OCTOMBRIE 1973

AL VI-LEA FESTIVAL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU"

OMAGIU MARELUI ARTIST

de Ion DUMITRESCU

Aceste zile festive bucureștene, închinate muzicii și lui George Enescu, începătorul culturii muzicale românești de prestigiu internațional, continuă tradiția inaugurată acum 15 ani.

Cele cinci concursuri și festivaluri „George Enescu", organizate la București din trei în trei ani — din 1958 pînă astăzi — au deschis muzicii românești contemporane, culturii noastre noi, țării întregi, porți largi de cunoaștere și colaborare internațională.

Palmaresul virtuozilor interpreți cu faimă mondială, care au onorat sălile de concert și scenele din București în timpul acestor festivaluri, zecile de laureați care și-au primit consacrarea în concursuri, sub auspiciile personalității lui George Enescu, sutele de oaspeți care ne-au vizitat cu ocazia manifestărilor, ecourile purtate în presă și în inimile iubitorilor de muzică de pretutindeni, ospitalitatea românească tradițională, entuziasmul publicului care știe să cinstească muzica mare și pe slujitorii ei, au contribuit la consolidarea prestigiului României și politicii ei culturale, în lume.

O dată cu toamna care se-așterne molcom, pîrguind întinderile, se revarsă din Capitala țării muzica, pe care ne-o aduc în straie de sărbătoare muzicienii români și oaspeții sosiți din depărtări.

Dăruim poporului nostru, iubitor de frumos și sensibil la calitatea manifestărilor muzicale, dăruim oamenilor vrednici de pe întinsul Patriei, ofranda sublimă a artei sunetelor, oferim iubitorilor de muzică din toată lumea, — care încep să ne cunoască din ce în ce mai bine — acest buchet muzical multicolor și parfumat, simbol al înfloririi muzicii românești, în ambianța unei culturi înfloritoare, în țara care înflorește în anii socialismului, — simbol al prieteniei și al păcii.

Zilele muzicale pe care le inaugurăm astăzi vor continua de-a lungul unei săptămîni festive, dense, cuprinzînd concerte simfonice, concerte de muzică de cameră, recitaluri vocale și instrumentale, spectacole de operă și balet, concerte corale.

Vom asculta dirijori români și străini, conducînd Filarmonicile din București, Iași și Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, vom avea plăcerea să auzim într-un concert Orchestra Radioteleviziunii Sovietice, invitată împreună cu dirijorul ei, ne vom întîlni cu orchestre de cameră românești și străine, vom asculta corul madrigaliștilor din Praga, vom audia două concerte de cvartete și un concert de lieduri românești.

Sîntem convinși că publicul iubitor de muzică din țară și de peste hotare, care așteaptă și urmărește cu interes această sărbătoare muzicală românească, va aprecia după cuviință strădaniile depuse pentru organizarea ei și se va bucura sincer de întîlnirea cu programele muzicale bogate și variate, pe care le prezentăm.

În numele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, al compozitorilor și muzicologilor din Uniunea Compozitorilor, al Comitetului de organizare, al tuturor muzicienilor români, transmit un cald salut iubitorilor de muzică din țară și de peste hotare, prezint salutul nostru prietenesc oaspeților participanți, urez succes interpreților, urez tuturor auditorilor satisfacții depline ! [1])

*

Cele opt zile de toamnă — între 11 și 18 septembrie — care au menținut atenția și interesul iubitorilor de muzică din București, din țară și de peste hotare, se încheie astăzi cu un concert festiv, în care prezența, la final, a *Simfoniei a III-a* cu cor de George Enescu prinde semnificația dedicației sub care s-au desfășurat și celelalte cinci festivaluri și concursuri anterioare.

Înscriind numele ilustru al lui George Enescu pe frontispiciul acestor manifestări de prestigiu internațional, nume care în istoria muzicii românești moderne se alătură celorlalți muzicieni români contemporani, — pleiadei compozitorilor, interpreților și muzicologilor de toate vîrstele, temperamentele, stilurile, aspirațiile, — această semnificație își lărgește conținutul, festivitățile muzicale bucureștene dedicate lui George Enescu devenind de la început o sărbătoare a întregii muzici românești.

Acest lucru apare evident în toate programele manifestărilor, de la primul festival și pînă astăzi.

Ecourile prelungite ale ediției festivalului din toamna aceasta vor ține treză amintirea emoțiilor artistice alese, pe care publicul entuziast din sălile de concerte, de spectacole, și telespectatorii le-au încercat, ascultînd programele muzicale de înaltă ținută.

Vreau să subliniez astăzi contribuția remarcabilă pe care artiști și ansambluri de renume mondial, care au onorat concertele și spectacolele organizate în cadrul festivalului, o aduc prestigiului muzicii românești, lui George Enescu, culturii și țării noastre, lucru pentru care simțim datoria de a le mulțumi cu recunoștință.

Sîntem încredințați că prin activitatea larg desfășurată în cadrul acestor manifestări de înalt prestigiu artistic slujim nu numai culturii și poporului român, dar în același timp culturii și întregii comunități omenești, și că această sărbătoare muzicală din București reprezintă, în fond, o sărbătoare cu adînci semnificații ideologice, pentru cunoașterea, prietenia, respectul, înfrățirea între popoarele lumii, pentru colaborare internațională, pentru pace.

---

[1]) *Cuvînt rostit la Sala Mare a Palatului R. S. România în ziua de 11 septembrie, 1973, cu prilejul deschiderii Festivalului.*

Aplaudăm succesele răsunătoare, obținute de artiștii interpreți în concertele și spectacolele festivalului.

Prezentăm încă o dată — și cu prilejul închiderii manifestărilor — același cald omagiu, tuturor iubitorilor de muzică de pretutindeni, care s-au împărtășit din frumusețile artei sunetelor, căreia i-au fost consacrate aceste pline zile de intensă activitate muzicală.

Mulțumim publicului participant în sălile de concert și spectacol, — excelentului public bucureștean, — care și de astă dată și-a manifestat plenar dragostea față de muzică, interesul și entuziasmul, contribuind la intensificarea emoției artistice și susținînd calitatea interpretării.

Mulțumim telespectatorilor din țară și de peste hotare, care în număr considerabil și-au manifestat interesul, transmițîndu-ne satisfacția lor, sugestii și observații binevenite.

Mulțumim oaspeților care ne-au onorat cu prezența.

Dorim tuturor o plăcută aducere aminte a acestor zile dedicate muzicii, în capitala României. [2])

SIMPOZION „GEORGE ENESCU"

O INIȚIATIVĂ LĂUDABILĂ

de Ion DUMITRESCU

Inițiativa de a adăuga la cinstirea lui George Enescu acest Simpozion este lăudabilă.

Ea revine aproape în întregime celor de la Institutul de istoria artei din cadrul Academiei de științe sociale și politice.

Uniunea Compozitorilor, în numele căreia vorbesc și calitatea mea de președinte de onoare al Centrului de studii „George Enescu" recent înființat, mă îndreptățesc să mulțumesc sincer și bucuros tuturor celor care au inițiat acțiunea, celor care au îmbrățișat-o cu entuziasm și tuturor celor care o realizează, transformînd-o astăzi, sub cupola Academiei Române, într-un eveniment de cultură, a cărui importanță se va defini pe parcurs, din ce în ce mai bine și cu răsunet, — sînt sigur.

Omagiul pe care muzicienii români și străini îi aduc întotdeauna cu această ocazie eminentului fiu al poporului român interpretîndu-i lucrările, cinstîndu-i memoria, cercetîndu-i și analizîndu-i viața și opera, ne umple inimile de bucurie.

Este un omagiu adus culturii noastre noi, celor mai nobile strădanii pentru ridicarea poporului nostru, politicii susținute a Partidului pentru colaborarea internațională — oamenilor care construiesc o viață nouă pe aceste meleaguri — o viață în care bucuriile artei, înaltele preocupări spirituale dețin un loc important și de mare cinste.

În ceea ce privește prestigiul, pe care muzicologia românească se străduiește de multă vreme să-l acorde lui Enescu — scoțîndu-l din splendida modestie și plasîndu-l la nivelul meritat cu prisosință — pe plan internațional, — eu rămîn la părerile mele vechi și de totdeauna că acest lucru trebuie făcut cu mare atenție și cu multă, multă exigență — în cazul de față, — cu multă exigență științifică.

---

[2]) *Cuvînt rostit la Sala Mare a Palatului R. S. România în ziua de 18 septembrie 1973, cu prilejul închiderii Festivalului.*

Nu mică mi-a fost bucuria cînd am constatat și de astă dată că gîndurile și dorința mea au șanse de împlinire.

Vă veți convinge singuri de afirmația mea, ascultînd comunicările muzicienilor noștri — făcute în cele două ședințe de astăzi, în cadrul prezentului Simpozion.

Permiteți-mi să avansez felicitările și în același timp să urez lucrărilor mult succes.

Mulțumesc încă o dată în numele tuturor calităților mele oficiale, la care adaug și pe cea mai sensibilă, pe cea de bătrîn iubitor al muzicii și culturii românești, de modest ostenitor și de mulți ani, în acest domeniu — mulțumesc, zic, tuturor care cu pasiune și competență pun o fărîmă din suflet la temeliile acestei muzici și culturi românești, contribuind la înflorirea României noi și la ridicarea prestigiului ei în lume, — datorie de onoare pentru fiecare om, pentru fiecare cetățean, care s-a născut și trăiește pe aceste binecuvîntate meleaguri.

Și cînd urmașii noștri vor cerceta volumul tipărit, cuprinzînd comunicările ținute în acest simpozion, vor înțelege că strădaniile noastre modeste de astăzi au avut rostul lor, la vremea lor și pentru toate vremurile, în care România noastră va străluci.

CINSTIRE ILUSTRULUI MUZICIAN

de Mihnea GHEORGHIU

Organizînd sesiunea de comunicări științifice a Centrului de studii „George Enescu", am înțeles să subliniem și sub semnul întregii noastre culturi naționale, cinstirea pe care o dăm omului și artistului Enescu, să înțelegem emoția cu care ascultăm mereu operele sale, în contextul universal în care ele au ajuns să fie receptate, ca esențială manifestare muzicală românească.

Reuniunea de astăzi exprimă, de asemenea, atenția pe care Academia o acordă studiilor enesciene, activității Centrului de studii ce poartă numele ilustru al acestui poet al sonorităților, al acestui mare maestru al arcușului, al claviaturii și al baghetei de dirijor, acestui stîlp de porfir al artelor române, asemuit, în celelalte, lui Eminescu și Brâncuși.

Cinstim în Enescu pe unul dintre cei mai străluciți fii ai poporului nostru, autentic exponent al spiritualității românești, pe omul unei uluitoare dotări, împlinite de o îndîrjită și permanentă încordare, de activitate și creație, pe toate planurile artei sale, înscrise organic în cultura românească, pe Românul născut „pe-un picior de plai, pe-o gură de rai"...

Cinstim pe artistul acelei — necuprinse și de necuprins în cuvinte — bucurii a trăirii profunde, a cufundării integrale în lumea emoției artistice, lumea sincerității și simplității, a păcii și înțelegerii între oamenii înfrățiți prin artă, a dorințelor sale neostenite și a darurilor aproape miraculoase de expresie prin sunete ce, pe seama proceselor de elaborare artistică, pornesc din inimă și se întorc la inimă, răscolesc și îndeamnă, invită și consolează.

Cinstim pe corifeul muzicii naționale românești, care, cu ancestralele ei virtuți melodice și alcătuiri ritmice specifice, a pătruns și s-a afirmat o dată cu istoria poporului, și pe acela care prin neobosita-i dăruire artistică de compozitor, interpret și dascăl, și-a sublimat avuția străbună în marea artă universală a vremii noastre, în lumea valorilor durabile ale culturii europene a secolului.

Cu rădăcinile ei firești, puternice și subtile, răsărind din universul simțirii artistice a poporului său, arta lui Enescu s-a ridicat — prin efor-

tul elaborării al transpunerii și înveșmîntării în grai personal și alcătuirii ei minuțioase, prin purificatoarea tensiune la care a fost solicitată și antrenată — la un nivel de realizare care a făcut-o aptă să circule și să ne reprezinte cu binecuvenit și binecunoscut succes în toate colțurile țării sale și ale lumii sale, infinite în spațiu și-n vreme. Artist antemergător, Enescu s-a dovedit același modest, harnic și lipsit de ostentație făuritor de valori noi, deschizător de noi făgașuri în peisajul muzical contemporan, **maestro** — ca odinioară Virgiliu pentru Dante.

Al 6-lea Festival Internațional „George Enescu" ne-a reîntîlnit cu arta și cu prietenii marelui nostru artist. Nimic mai firesc, deci, decît marele interes pe care nu numai publicul ascultător — criteriu al eficienței artistice — dar și confrații muzicieni, și alături de dînșii toți oamenii de cultură și de știință, îl vădesc pentru opera sa, pentru personalitatea lui creatoare. Așa se explică, desigur, bogata bibliografie ce i-a fost închinată încă din timpul vieții, ca și preocupările de cercetare mai recente, organizate de Academie, în cadrul Institutului de istoria artei, sau sprijinite de Uniunea Compozitorilor, ori de instituțiile specifice de învățămînt superior, conservatoarele, de filarmonicile de stat, de Opera română și bineînțeles, Muzeul Enescu.

Acestei etape, — care am putea să considerăm că s-a încheiat cu monumentala monografie recentă în două volume, — îi urmează o alta, cu trăsături mai bogate și mai precizate, de cunoaștere, popularizare și difuzare a artei lui Enescu la noi în țară, ca și în străinătate.

O dată cu deschiderea acestei prime sesiuni oficiale, sîntem convinși că se vor înregistra noi rezultate științifice în prezentarea, analizarea, interpretarea și situarea operei lui Enescu în contextul său firesc, în ambianța cultural-muzicală în care s-a desfășurat prodigioasa lui activitate, ca și-n actualitatea care-l celebrează. Intenționăm, de asemenea, să stimulăm valorificarea acestor studii, desigur atît prin publicare, cît și prin noi sesiuni, conferințe, cursuri, stagii de specializare sau de informare, care să însoțească manifestările muzicale intrate în tradiție.

Evident, toate aceste noi cerințe nu vor putea fi împlinite decît prin polarizarea unui cerc larg de cercetători și colaboratori din institutele de cercetare și de învățămînt superior, din Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, — al cărei președinte, — colegul Ion Dumitrescu — depune în direcția aceasta un zel remarcabil, — ca și din instituțiile muzicale — din țară și de peste hotare, — corespunzător caracterului de universalitate al fenomenului Enescu.

Acestea sînt, în linii mari, și orientările adoptate recent de Prezidiul Academiei de Științe Sociale și Politice, în ce privește activitatea Centrului „Enescu", instituție specializată pentru studiul și cultivarea prestigiului operei enesciene.

Considerăm că instituționalizarea cercetărilor enesciene — care exclude, totuși, orice caracter limitativ — răspunde necesității de concentrare a forțelor pentru dezbaterea problemelor creației muzicale contemporane și că ea contribuie la asigurarea climatului fertil de cooperare între toți factorii, din țară și de peste hotare, care se devotează realizării țelurilor și obiectivelor acestui Centru.

Iată temeiurile pentru care ne bucurăm că putem lua astăzi parte sub această venerabilă cupolă, la prima sesiune de comunicări științifice, organizată de Centrul de studii „George Enescu" al Institutului de istoria artei, și de Uniunea Compozitorilor, încredințați că o sesiune de comunicări închinată personalității artistice a lui Enescu este nu numai un omagiu academic, dar și un act de cultură.

Există în stufosul și subtilul roman al lui Proust, **A la recherche du temps perdu,** o pagină de elegantă poezie, în care este evocat Enescu, cîntînd **Sonata** lui Franck. Un critic român a identificat-o și a făcut-o cunoscută recent în presa noastră literară. Am remarcat, în programul sesiunii noastre, alte cîteva descoperiri și observații similare interesante. Cîmpul este larg și seducător, iar recolta va răsplăti din belșug munca și talentul fiecărui cercetător. Nu ne rămîne decît să le urăm spor și noi succese, tuturor, iar dumneavoastră să vă mulțumim pentru această colegială și cordială prezență.

CONCERTELE ŞI SPECTACOLELE FESTIVALULUI

Mircea Cristescu, Leonid Kogan şi Filarmonica „George Enescu"

Pe podiumul sălii mari a Palatului străjuită de chipul blînd al lui George Enescu, primul oaspete al festivalului este maestrul Ion Dumitrescu. În dubla sa calitate de preşedinte al Uniunii Compozitorilor şi de preşedinte al Comitetului de organizare al celei de-a VI-a ediţii a prestigioasei manifestări, cinsteşte într-un însufleţt cuvînt introductiv memoria marelui nostru muzician şi subliniază marea importanţă pe care au avut-o ediţiile anterioare pentru difuzarea muzicii româneşti în ţară şi în străinătate. Mulţumind muzicienilor români şi celor de peste hotare, care s-au pregătit să asigure Festivalului o nouă strălucire, încheie urînd deplin succes concertelor, recitalurilor şi spectacolelor prevăzute în cadrul programului anunţat.

În mod semnificativ pentru trăsăturile sale de robusteţe, optimism şi bogăţie a invenţiei melodice, care trădează sursa de inspiraţie din melosul nostru popular, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu deschide primul concert al Festivalului, atrăgînd atenţia asupra unora dintre caracteristicile majore ale stilului compozitorului şi ale întregii creaţii culte româneşti.

Oaspete întotdeauna mult apreciat al vieţii muzicale bucureştene, violonistul sovietic Leonid Kogan inaugurează apoi seria marilor personalităţi solistice, venite să asigure Festivalului „George Enescu" prestigiul cuvenit. Pentru început, un *Adagio pentru vioară şi orchestră în Mi major, KV 261* de Mozart — destinat iniţial de compozitor unui concert de vioară, dar rămas în cele din urmă ca o lucrare independentă — ne introduce în ambianţa mozartiană, desfăşurată pe plan mai amplu în piesa imediat următoare. *Concertul*

nr. 3 în Sol major KV 216 ne era bine cunoscut în interpretarea lui Leonid Kogan, atît dintr-o anterioară execuţie la Bucureşti, cît şi din discul realizat în 1961 cu acompaniamentul Orchestrei Societăţii de concerte a Conservatorului din Paris sub bagheta lui Constantin Silvestri. Comparaţia cu versiunile precedente ne permite să tragem concluzia că scurgerea timpului a determinat unele mutaţii în stilul său interpretativ. Echilibrul între virtuozitate şi muzicalitate se ridică în prezent pe un plan estetic superior, stilul său a atins un grad de puritate şi de eleganţă propriu celor mai iluştri maeştri ai viorii, ajunşi pe culmile împlinirii lor artistice.

A urmat, în concluzia programului, *Simfonia I* de Enescu, realizată de Mircea Cristescu la pupitrul Orchestrei Filarmonicii cu o autoritate şi o forţă expresivă, care ni se par de bun augur faţă de noua structură — sensibil lărgită şi îmbunătăţită — a primului colectiv simfonic al ţării. Prefaţat de sunetele viguroase ale „Eroicei" enesciene, care a răsunat în condiţii remarcabile de finisare a execuţiei, Festivalul dedicat memoriei celui mai ilustru muzician român s-a anunţat de la început ca o veritabilă sărbătoare a muzicii.

EDGAR ELIAN

Ghennadi Rojdestvenski şi Orchestra Radioteleviziunii Sovietice

Proporţia în care se amestecă, în arta dirijorală a lui Ghennadi Rojdestvenski, sugerarea imaginistică, senzorială, nenoţională a expresiei cerute, cu disecarea ştiinţifică şi lucru ordonat al tuturor compartimentelor discursului, această mariere foarte personală se face într-un mod greu explicabil. Cu originala sa măiestrie ne-am întîlnit adesea (parcă niciodată nu este suficient, cînd vorbim de un mare, inepuizabil artist, surprinzător de la frază la frază, cu atît mai mult de la lucrare la lucrare), dar niciodată n-am putut înţelege îndeajuns schimbarea arhitectului minuţios al construcţiei muzicale, din repetiţii, cu artistul (sau actorul) care joacă frazele, se foloseşte de mobilitatea feţei şi de poze premeditate pentru sugestia imaginii, însufleţirea eficientă a executanţilor. L-am văzut, datorită unui film de televiziune, cîntărind notă de notă, accent de accent, toate detaliile partiturii (este unul din dirijorii care formează într-adevăr un ansamblu prin ştiinţa lucrului, prin competenţa asamblării detaliilor) şi de fiecare dată în concert ni s-a înfăţişat alt tip de şef de orchestră. Puţini sînt dirijorii care pot să îmbine aceste două proprietăţi care îndeobşte se exclud.

Rojdestvenski îşi foloseşte darurile de actor şi teoretician cu premeditare. Are mereu în faţă o concepţie, o imagine sonoră individualizată perfect a piesei pe care o pregăteşte. De ajuns să ne gîndim că a cîntat, de fiecare dată cînd a venit în Bucureşti, cîte o piesă românească într-un fel me-

morabil totdeauna, în care noutatea considerării piesei era hrănită de încrederea în viziunea proprie. Şi prima simfonie enesciană şi Dansurile lui Theodor Rogalski au fost parcă noi urechilor noastre care le cunoşteau atît de bine. A venit acum rîndul *Uverturii de concert* de Enescu să fie reinterpretată de exigentul muzician. Rojdestvenski a văzut în ea amintirea nostalgică a *Rapsodiilor,* pe care compozitorul, situat la alt etaj al abordării folclorului nu le mai putea reedita. Temele populare au fost scoase în evidenţă cu aplicaţie, fermitatea tinerească a dansurilor din primele opusuri enesciene a lăsat locul unei atmosfere dubitative. Exploziile de elan antrenau nu numai vocea principală, izgonînd în acompaniament pe celelalte, ci creşterile erau distribuite între numeroasele linii simultane. Rojdestvenski nu ne-a înfăţişat însă o uscăciune neo-barocă, ci o diluţie orchestrală a unei muzici meditative, apropiată oarecum de impresionism, iar îmbinarea polifonică, departe de scolastică, era anvizajată atmosferic.

Suita de balet *Anna Karenina* de Rodion Scedrin este o succesiune de imagini scenice conturate. Momentele muzicale îşi au valoarea în potenţarea unor activităţi coregrafice. Raportată la dans (ale cărui cerinţe compozitorul le cunoaşte bine) piesa este eficientă. Stilul imaginistic este romanesc, fiecare situaţie fiind conformă cu pretextul literar şi ducîndu-ne cu gîndul la el, iar relaţiile orchestrale sînt în tradiţia confirmată a lui Rimski-Korsakov, deşi se folosesc cîteva din cele mai noi procedee instrumentale (o percuţie colorată, o textură a corzilor grave, efect de pian preparat, *pizzicato* bartokian, unison, al corzilor cu schimbări individuale şi neregulate de arcuşe). Muzica urmăreşte scenariul cu conştiinciozitate, deseori fructuos, totdeauna atent şi rareori ilustrativ. Dirijorul a vizualizat partitura, alegînd calea care desigur este calea cea mai favorabilă piesei.

Simfonia *Manfred* este cea mai literară dintre simfoniile lui Ceahkovski şi în acest sens convine intim talentului dramaturgic al lui Rojdestvenski. Dacă spuneam la început cît este de surprinzătoare la el rezolvarea inedită a fiecărei fraze, a fiecărui moment, aceasta nu vrea să însemne că dirijorul se pierde în amănunte nesemnificative, ratînd etajarea constructivă necesară. El reuşeşte în cadrul celor patru acte bine individualizate de autor ca subiect, atmosferă şi muzică să găsească măsura îmbinării omogenităţii, idei imaginistice unice, cu relieful spectaculos, cu policromia atentă. Partea întîia şi partea ultimă (în imaginile dantesti ale finalului dirijorul se simte la el acasă, şi ne amintim versiunea memorabilă de acum cîţiva ani a *Simfoniei Fantastice* de Berlioz) au cunoscut, îndeosebi, această interacţiune a amănuntului cu construcţia, iar partea a II-a a avut o graţie menţinută cu tact la limita tragicului.

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Sovietice, omogenă, în culori vii, crude, cu nuanţe spectaculoase, foarte ordonată, ştiindu-şi perfect, din repetiţii, rolul, l-a lăsat pe şeful de orchestră să-şi desfăşoare aptitudinile de modelator al pastei sonore. Covîrşitor prin suculenţa sonorităţilor, biss-ul, din *Romeo şi Julieta* de Prokofiev, a fost proba unei orchestre care-şi poate conjuga eforturile pentru imaginarea unui tablou muzical pregnant, a unui dirijor-actor, cu toată atenţia concentrată spre transmiterea către ascultător a tabloului sonor.

COSTIN CAZABAN

Recital Yehudi-Hephzibah Menuhin concert Menuhin—Iosif Conta şi Orchestra Radioteleviziunii

Ultimele concerte ale festivalului au fost marcate de prezenţa lui Yehudi Menuhin.

Este aproape o jumătate de veac de cînd Menuhin — unul din cei mai mari violonişti ai lumii — răspîndeşte pretutindeni, buna muzică, aşa cum a deprins-o de la celebrul său înaintaş şi învăţător, George Enescu. Afecţiunea şi gratitudinea nesfîrşită pe care i-o poartă acestuia l-au făcut să nu lipsească nici de data aceasta, de la Festivalul care perpetuează memoria ilustrului nostru muzician. Împreună cu remarcabila pianistă Hephzibah, sora sa (ea însăşi elevă a lui George Enescu), Menuhin a dat mai întîi un recital de sonate. Este captivantă şi pilduitoare ţinuta simplă şi modestia plină de graţie cu care se manifestă aceşti reputaţi interpreţi.

Ceea ce este relevabil în mod deosebit, e stilul perfect în care au fost redate fiecare din lucrările interpretate.

În *Sonata I-a în Sol major* de Brahms cei doi artişti, într-o admirabilă comuniune de gîndire şi simţire ne-au redat pe deplin spiritul uşor melancolic al cunoscutului lied *(Cîntecul ploii)* ce stă la temelia întregii lucrări. Am urmărit acel *Vivace ma non troppo* iniţial desfăşurat în adevăratul tempo mai liniştit pe care l-a avut în vedere compozitorul. Sentimentul de reverie specific brahmsian avea să se accentueze în *Adagio* a cărei melodică romantică a fost valorificată extraordinar de pianistă prin acele arpegii redate cu discreţie şi infinită finete în registrul grav.

Finalul *Allegro* s-a distins prin moderația tempoului, fiind redat cu căldură dar în același timp, cu multă austeritate.

Piesa de rezistență a recitalului a constituit-o *Sonata a III-a, în la minor,* „în caracter popular românesc", de George Enescu. Pe ambii interpreți i-am aflat atît de bine integrați literei și spiritului enescian, încît mărturisim că, deseori, închizînd ochii, am avut impresia netă că interpretul era însuși Enescu, așa cum l-am urmărit de-a lungul anilor, executînd lucrarea, cînd la pian, cînd la vioară. De altfel, cuplul Yehudi-Hephzibah a cîntat totdeauna cu dragoste și cu deplină convingere, *Sonata a III-a* atît de exigentă, de dificilă, încît s-au identificat de mult cu spiritul și cerințele-i de interpretare.

Acești artiști sînt autentici păstrători ai tradiției în ceea ce privește chipul de redare a specificului nostru popular, cu cromatismele-i caracteristice, cu melismatica de influență orientală și acele sferturi și șesimi de ton notate de Enescu cu atîta meticulozitate.

Am reținut însă, dincolo de magistrala execuție, însușirea de către ambii interpreți a particularităților de ordin melodic propriu fie baladei și cîntecului lung românesc, ori doinei ancestrale și care răzbat cu putere atît în prima parte a Sonatei *(Moderato malinconico)* cît și în partea a doua *(Andante sostenuto e misterioso)*. Aici flageoletele de cea mai subtilă factură la vioară și picurările obsedante, în acut, la pian, precum și pasajele în pianissimo executate de ambii interpreți au reușit să creeze o atmosferă de intensă poezie, de vis fermecător. Și nu am putea nicicum trece peste rara intuiție cu care au fost redate apoi ritmurile unor jocuri populare din *Allegro con brio* final, în care umorul și voioșia, exuberanța și energia și-au dat o fericită întîlnire. Entuziasmul generat în rîndurile ascultătorilor a fost enorm și cei doi mari artiști au repetat, cu bunăvoie, părțile extreme ale Sonatei.

Recitalul a fost încheiat cu *Sonata a VII-a, în do minor* de Beethoven. Și aici stilul specific beethovenian ne-a apărut filtrat, nu rareori, prin concepția interpretativă a lui George Enescu, începînd cu chipul oarecum sumbru al expunerii temei inițiale, cînd pianista a participat deosebit de eficient cu acordurile sale grave, dînd impresia unei înfrigurări dramatice. *Adagio* a fost redat de violonist cu un sentiment calm și senin pentru ca *Scherzo*-ului cei doi interpreți să-i imprime o alură realmente glumeață, veselă. În sfîrșit, *Finalul (Allegro)* a fost redat în chip pasionat, cu o intensă trăire emoțională, dar cu acea olimpiană ținută artistică de la care cei doi mari artiști nu s-au abătut niciodată.

Apoi, în Concertul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii dirijat de Iosif Conta, Yehudi Menuhin a cîntat *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven. Interpretarea dată de solist a fost aceea a unui poet cît și a unui muzician călit în focul nenumăratelor sale apariții în această veșnic tînără lucrare. Oricine a avut, o dată mai mult, de învățat de la Menuhin. Ne referim la stilul interpretării : tempii cei mai corecți, mai conformi, seninătatea expresiei și fluența cantilenei *(în Larghetto)*, de asemenea ritmica plină de nerv imprimată *Rondo-ului* final. A fost marea, adevărata artă care ne dispensează de orice alte mărunte comentarii.

Ne împlinim o datorie plăcută în a releva odată cu acestea munca artistică a orchestrei care sub energica și priceputa îndrumare a dirijorului Iosif Conta a realizat un acompaniament discret, extrem de îngrijit, care să ne dea putința de a audia așa cum se cuvenea pe solistul concertului.

A fost prezentată în condiții optime — sonorități delicate, frazarea expresivă, crescendo-uri gradate ireproșabil, — *Uvertura Leonora No. 3 de*

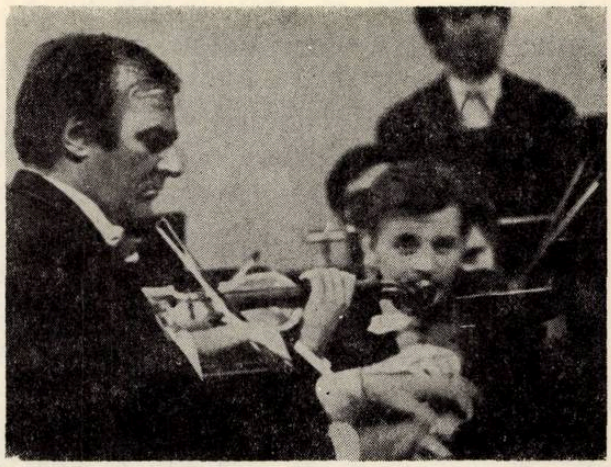
Beethoven, după care, datorită unei nobile dăruiri a tuturor muzicienilor, dirijorul Iosif Conta a înfăţişat la capătul unor strădanii pe care le preţuim mult, *Simfonia a III-a în Do major*, pentru orchestră, orgă, pian şi cor, de George Enescu, această monumentală şi extrem de exigentă lucrare, al cărei bogat conţinut emoţional şi ideatic ne-a impresionat profund. Ne aştepta însă una dintre cele mai plăcute surprize. Violoniştii Yehudi Menuhin şi Ion Voicu au ţinut să omagieze memoria lui George Enescu interpretînd în cele din urmă *Concertul pentru două viori şi orchestră* de Bach, lucrare pe care marele nostru muzician o preţuia în mod deosebit.

În deschiderea concertului maestrul Ion Dumitrescu — Preşedintele Uniunii compozitorilor din R.S. România — a arătat în cuvîntul său vibrant, concis dar cuprinzător, semnificaţia şi izbînda celui de al VI-lea Festival „George Enescu", dînd tuturor participanţilor din nou întîlnire, la viitorul festival „George Enescu-1976."

J. — V. PANDELESCU

Georges Prêtre, Valentin Gheorghiu şi Filarmonica „George Enescu"

Prezenţa dirijorului Georges Prêtre şi a pianistului Valentin Gheorghiu în concertul Filarmonicii George Enescu a însemnat un real eveniment artistic.



Valentin Gheorghiu a cîntat *Concertul pentru pian* de Schumann cu aceaşi afectuoasă, cu aceaşi tandră participare ca şi cum l-ar fi prezentat acum pentru prima oară. El este adevăratul artist care niciodată nu cade în interpretări rutiniere.

Georges Prêtre a infuzat orchestrei dragoste, elan, mai mult decît atît, pasiune pentru această lucrare atît de frecvent cîntată, făcînd ca dialogul cu solistul să se desfăşoare într-un echilibru perfect, poate mai desăvîrşit ca oricînd.

Georges Prêtre este, după părerea noastră, prototipul dirijorului, care trăind cu o mare intensitate muzica, o transmite, aşa cum o simte, atît orchestrei cît şi publicului. De altfel este acelaşi, în manifestările-i exterioare, la concert, precum e şi la repetiţii. Dacă mîna sa dreaptă mînuieşte activ şi cu tact bagheta, cu stînga care are o independenţă desăvîrşită, modulează discursul muzical ca un neîntrecut plastician. El mimează totul ; uneori dă impresia că şi cîntă, iar fraza muzicală este descrisă gestic cu o neîntreruptă elocinţă. Nuanţele dinamice, crescendo-urile puternice ca şi potolirile subtile, stau toate în mîna şi degetele sale — ele înseşi independente. Dirijorul este secondat cu dragoste, ascultat, simpatizat.

L-am urmărit apoi pe acest indiscutabil mare şef de orchestră, în *Simfonia I-a* de Mahler.
În prima parte a simfoniei a redat cu o deosebită forţă sugestivă gîndirea atît de complexă, de variată a lui Mahler, iar acel sentiment al dragostei pentru natură s-a revărsat cu plenitudine. A fost redată cu pregnanţă ritmică partea a doua, cu mişcarea-i caracteristică de *laendler*. Dar punctul de culminaţie emoţională a fost atins în mişcarea treia unde popularei melodii *Frère Jacques* i-a imprimat o notă ponderată şi solemnă pentru ca perioadei a doua a acesteia să-i infuzeze, dimpotrivă, picanterie.

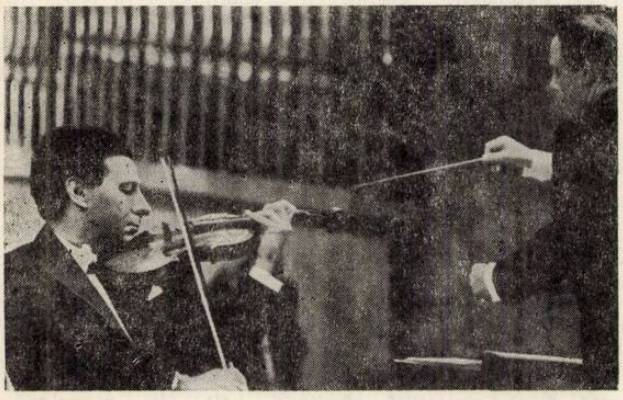
Schimbările de tempo, în genere, au fost realizate de dirijor, cu mult gust, iar *Finalul* redat pe alocuri furtunos, uneori dramatic. Georges Prêtre s-a dovedit, o dată mai mult dirijorul de mare competenţă şi autoritate care reuşeşte să cucerească atît orchestra cît şi publicul pînă la entuziasm.

Să arătăm cu acestea că rareori orchestra Filarmonicii a sunat atît de unitar, de plin, de îngrijit. A fost o seară de mare succes.

J. — V. P.

Samo Hubad — Ion Voicu

Cunoscut publicului nostru din vizitele sale anterioare, dirijorul iugoslav Samo Hubad a apărut la pupitrul Orchestrei Simfonice a Radiotelevizîunii române ca un artist în plină maturitate, dispunînd de o evidentă capacitate de a înfăţişa arhitectonica lucrărilor interpretate cu o deplină claritate şi precizie. Dacă, pentru început, *Rapsodia nr. 2 în Re major* de George Enescu i-a prilejuit sublinierea sugestivă a rezonanţelor de baladă, proprii lucrării (dar cu un neaşteptat de rapid solo de violă în final, în tempo dubul !), *Simfonia nr. 4 în mi minor* de Brahms a constituit demonstraţia pe deplin concludentă a remarcabilelor sale însuşiri dirijorale. Sub bagheta lui, muzica lui Brahms a răsunat în ambianţa ei specifică, accentele judicios dozate au avut „greutatea" exactă, frazele au avut suplete, mobilitate, fiind totodată solid ancorate de pilonii ritmici ai lucrării. În ansamblu, Simfonia a fost redată în spiritul autumnal şi meditativ al ultimelor cicluri pianistice brahmsiene, punctul culminant fiind atins în majestuoasa *Passacaglia* finală, în care Samo Hu-



bad a conceput în aşa fel elanul ritmic şi robusteţea sculpturală în tratarea discursului simfonic, încît caracterul complex al acestui impozant edificiu sonor a fost pe deplin pus în valoare.

Aceleaşi preocupări pentru precizia desfăşurării frazelor muzicale au caracterizat şi acompaniamentul orchestral asigurat în *Concertul de vioară nr. 1 în Re major* de Paganini, în care Ion Voicu pare să realizeze una din cele mai izbutite creaţii interpretative ale întregului său repertoriu concertant. Modul în care ştie să subordoneze tehnica sa de înaltă vîrtuozitate stilului paganinian de mare lejeritate a desenului melodic, obţinînd adevărate jerbe de focuri de artificii, îl recomandă ca pe un interpret exemplar al acestui Concert, care îi asigură întotdeauna un spontan şi bine meritat succes de public

Recital Leonid Kogan

În ziua următoare concertului de deschidere, Leonid Kogan a susţinut un recital, care ne-a întărit convingerile formate în seara precedentă. De la prima lucrare a programului, *Sonatina nr. 3 în sol minor op. 137* de Schubert, violonistul oaspete ne-a cucerit prin modul în care a ştiut să îmbine energia virilă cu graţia specific vieneză din *Allegro*-ul iniţial. Seninătatea Andantelui, ritmul dansant al *Menuetului* şi din nou vigoarea *Allegro*-ului final ne-au dezvăluit un Kogan stăpîn pe un stil direct, plin de franchete, de sobrietate, dar şi de delicateţe poetică. Graţie lui, muzica lui Schubert a evoluat în „decorul" ei natural, evocînd deopotrivă intimitatea, dar şi „aerul liber" al naturii.

Odată cu *Sonata nr. 9 în La major op. 47 (Kreutzer)* de Beethoven, simplitatea şi naturaleţea violonistului sînt puse în slujba unui text muzical de o mare bogăţie a substanţei, căruia îl evidenţiază valenţele dramatice, refuzînd orice alunecare pe panta efuziunilor sentimentale sau a exceselor temperamentale. În mişcarea a doua *(Andante con va-*

riazioni), fiecare variaţiune sună ca o bijuterie sonoră, iar în *Final (Presto)* învolburarea beethoveniană nu-l determină nici o clipă la o paradă a virtuozităţii tehnice.

Cît despre *Sonata nr. 2 în La major op. 100* de Brahms, interpretarea a apărut dominată de poezie — o poezie fără afectare, fără manierisme, fără artificii —, realizată într-un stil totodată liber şi controlat, foarte destins, dar de un autentic lirism în *Andante tranquillo* şi de o mare tandreţe în Allegretto *grazioso* final.

A urmat, prin contrast, o adevărată demonstraţie a unor nebănuite însuşiri de ardoare temperamentală în *Scherzo* şi *Patru dansuri ungare* de Brahms. Aici, Kogan se dezlănţuie în ritmuri focoase, dar nu depăşeşte niciodată limitele unui gust artistic impecabil, care-l călăuzeşte — aidoma unei busole — în întreaga sa activitate concertistică.

La pian, fiica artistului — Nina Kogan — impresionează printr-o muzicalitate ireproşabilă, deopotrivă în pasajele de mare efuziune lirică şi în acelea străbătute de energie sau de dramatism. Familiarizarea din fragedă copilărie cu lumea înaltelor idealuri artistice a creat la tînăra pianistă premisele realizării — alături de părintele ei — a unui cuplu de o ideală omogenitate.

E. E.

Philippe Entremont şi Filarmonica „Moldova" dirijată de Ion Baciu

Printre interpreţii de prestigiu internaţional, oaspeţi ai Festivalului „George Enescu", l-am aflat şi pe pianistul Philippe Entremont. El cumulează o seamă de distincţii, dintre care „Marele premiu al Concursului Marguerite Long-Jacques Thibaud" cu care a fost distins în 1953, a reprezentat, fără îndoială, consacrarea sa.

L-am urmărit mai întîi în recital a cărui dominantă a constituit-o, în primul rînd, varietatea programului.

Partita nr. 1 în Si bemol major de Bach a fost trecută, exceptînd *Sarabanda*, foarte alert, cursiv şi animat. Dar noi, ascultătorii — evident şi pianistul — am fost handicapaţi totuşi de celebra interpretare profund simţită şi gîndită a lui Dinu Lipatti, a cărei înregistrare va constitui totdeauna interpretarea de referinţă.

Sonata în Mi bemol major (K.V. 282) de Mozart a fost redată cu acel elan romantic care se potrivea bine cu conţinutul lucrării. Modulaţiile expresive din primul *menuet*, graţia celui de al doilea şi alura bine ritmată a *Allegro*-ului final ne-au format convingerea că avem de-a face, în primul rînd, cu un virtuoz al desfăşurărilor pianistice lejere şi fluente, de mare celeritate. Apoi grav şi apăsător în introducerea din *Sonata în si bemol minor* (op. 35) de Chopin, Philippe Entremont nu ne-a lăsat să credem că a ţinut prea mult la o exemplară precizie a execuţiei în *Scherzo*, pentru a-şi lua însă revanşa în *Marşul funebru* pe care l-a prezentat cu întreg complexul său de răscolitoare durere.

Impresia certă a unei largi palete interpretative ne-a învederat-o în *Preludiile* de Debussy, unde ne-a arătat că dispune de acel tuşeu impresionist specific care prezidează la o bună execuţie. Am fi dorit totuşi, în mod deosebit, să percepem acele efluvii de subtilă poezie a *Dansatoarelor din Delphi* şi, fără joc de cuvinte, să fi fost cufundaţi în inefabila atmosferă a *Catedralei scufundate*, pe care, mărturisim că nu am simţit-o prezentă în execuţia pianistului. În

sfîrşit, într-un suflet, a desfăşurat, apoi, pentru încheiere, *Sonata a 2-a în re minor* de Prokofiev. Exceptînd *Andantele*, cu evocatoarele-i rezonanţe de cîntec rus, toate mişcările *Allegro* au apărut redate cu vivacitate, într-o neostoită grabă.

Impresia generală este că Philippe Entremont tablează îndeosebi pe tehnicitatea pianistică pe care o cultivă de preferinţă, lăsînd, pentru mai tîrziu, desigur, să descindă cît mai în adîncimea interpretării, să cultive fondul intim de emoţii, de gîndire, din muzica prezentată.

Pe aceeaşi linie de tur de forţă pianistică s-a situat şi *Concertul pentru mîna stîngă* de Ravel, în care interpretul nu a apărut de loc jenat de nefolosirea dextrei. Şi aici, cascade întregi de note şi pasaje tumultuoase au făcut ca solistul să se simtă la largul său deşi nu a făcut o mare desfăşurare de energie. Unele accente mai emoţionale aveam să deslusim totuşi în partea mediană, *Adagio*, a *Concertului în sol major* de acelaşi compozitor, cu toate că atu-ul major i l-a oferit *Presto* final.

În ambele concerte raveliene, Phillippe Entremont a fost susţinut de Filarmonica ieşeană „Moldova", sub conducerea dirijorului Ion Baciu. Tînăr muzician de talent, dispunînd de o tehnică sobră şi eficientă, Ion Baciu a ştiut să ţină cumpăna convenabilă între solist şi orchestră, cu arătarea că a dat prioritate, cu eleganţă, primului.

Filarmonica „Moldova" este o formaţie de nădejde, în măsură să răspundă unor exigenţe cît mai diverse de execuţie şi interpretare. Ne-a făcut să vibrăm la frumuseţea *Concertului pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduţa, atît de românesc ca melodică şi de nobil în arhitectura sa simplă şi uşor sesizabilă, rezervîndu-ne pentru încheierea programului, o scînteietoare interpretare a poemului *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss cînd Ion Baciu ne-a amintit pe alocuri de stilul minunat al maestrului George Georgescu, deţinut de la venerabilul său prieten care nu era altul decît însuşi autorul poemului.

J. — V. P.

„Madrigaliştii din Praga"

„Madrigaliştii din Praga" constituie un ansamblu de o indiscutabilă originalitate sub dublul aspect al componenţei şi al repertoriului. Cei 16 membri care-l alcătuiesc se compun din 8 soliști vocali, capabili să mînuiască, la nevoie, o seamă de instrumente (mai ales de percuţie) şi din 8 soliști instrumentişti, care stăpînesc, fiecare, 3—4 instrumente diferite, pe lîngă faptul că pot colabora, la nevoie, la diverse ansambluri vocale. Dirijaţi de Miroslav Venhoda, care a întemeiat formaţia încă din anul 1956 şi o conduce de atunci cu o competenţă întru totul remarcabilă, „Madrigaliştii din Praga" cultivă cu egală autoritate muzica veche şi muzica contemporană, prezentînd în concerte sau în înregistrări pentru discuri un repertoriu de adevărate rarităţi, cărora le asigură o interpretare mustind de viaţă şi de bucuria de a face muzică.

Semnificativă pentru marea diversitate de posibilităţi a ansamblului a apărut includerea în program a unei selecţiuni de 9 cîntece din cea de-a opta *Carte de madrigale* de Claudio Monteverdi, scrisă în 1638, cînd compozitorului septuagenar îi mai erau rezervaţi 5 ani de viaţă. Această ultimă etapă creatoare va fi, de altfel, revelatoare pentru uimitoarea putere de asimilare şi de invenţie a lui Monteverdi, deoarece îi va prilejui realizarea capodoperelor sale necontestate din domeniul operei *(Întoarcerea lui Ulise şi Încoronarea Poppeei)*, alături de cea de-a opta *Carte de madrigale*, pe care o intitulează *Canti Guerrieri e amorosi* (cîntece de război şi de dragoste). Conştient de degenerarea genului madrigalesc din cauza excesele de cromatisme, Monteverdi caută să desţelenească drumul unor noi mijloace de expresie, înţelegînd că madrigalul nu va putea rezista în faţa cantatei profane, monodice, bazată pe un acompaniament instrumental, care se afirma cu putere încă de la începutul secolului al XVII-lea. Prologul ciclului *(Altri canti d'amor)* — pe care „Madrigaliştii din Praga" nu l-au inclus din păcate în selecţia lor — este o adevărată declaraţie de principii prin contrastul pe care-l creează între prima strofă (suavă, senzuală, parodiind propriul său stil anterior) şi strofa a doua (explozivă, plină de vigoare şi de forţă novatoare). Cea de-a 8-a *Carte de madrigale* cuprinde, de altfel, o adevărată succesiune de capodopere ale genului, care dovedesc neistovita curiozitate intelectuală a lui Monteverdi şi prodigioasa facultate de reînoire a geniului său. *Or che'l ciel e la terra* (pe 6 voci, cu 2 viori) este o nocturnă misterioasă, de mare profunzime a expresiei, în timp ce *Gira il nemico insidioso* ilustrează poate în modul cel mai elocvent spiritul acestor madrigale, fremătînd de viaţă intensă, cu un final de o ardoare extraordinară. În general, fiecare piesă a ciclului aduce o altă atmosferă şi — drept urmare — o altă distribuţie a forţelor interpretative. Vocile sînt în perpetuă mişcare, uneori se înalţă un solo de soprană, alteori un solo de bas, uneori se adaugă 2 viori şi un violoncel, alteori un flaut, dar întotdeauna acompaniamentul instrumental face corp comun cu polifonia vocală. Toată această muzică este redată de oaspeţii praghezi într-o manieră atît de firească, de „familiară", cu o valorificare atît de pregnantă a textului, încît avem iluzia de a asculta un compozitor al zilelor noastre. Cele trei secole şi jumătate care ne despart de data scrierii acestor cîntece dispar ca prin farmec.

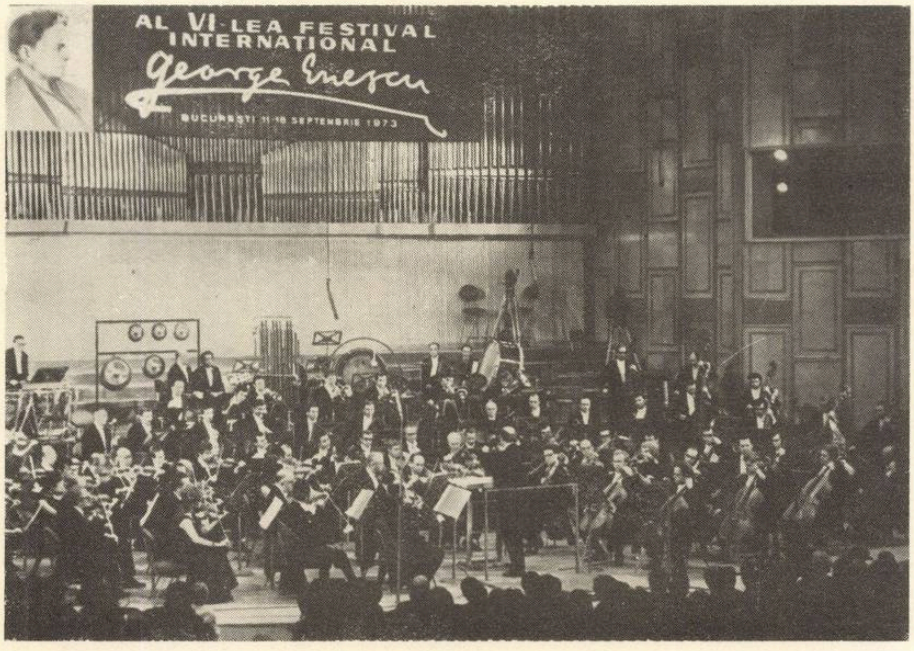
De aici şi pînă la muzica scrisă de compozitorul ceh contemporan Petr Eben, saltul în timp pare inexistent, mai ales că Eben îşi propune să sugereze în *Praghensia* atmosfera unui oraş medieval, în care se fac „ghiulele de foc", se toarnă clopote şi se caută „piatra înţelepţilor". Mijloacele folosite sînt adaptate în mod evident la diversitatea de posibilităţi a celor 16 „Madrigaliştii" ; fiecare solist vocal mînuieşte cîte un instrument de percuţie, în timp ce soliştii instrumentişti folosesc alternativ diverse tipuri de „blockflöte" şi „krummhorn", lăuta, psalterium, ţambalul şi diferite tobe sau tuburi de clopote. Muzica are un cert farmec evocator şi o notă de originalitate, chiar dacă maniera aminteşte pe alocuri de aceea a lui Orff. Scurta piesă corală *Evocări* ni-l arată pe Eben preocupat de cultivarea unui alt stil, legat mai degrabă de polifonia clasică vocală. În toate aceste lucrări, ca şi în piesele de „bis" (cîntece populare slovace, culese şi armonizate de Bartók), colectivul praghez cucereşte prin prospeţimea interpretării, prin varietatea mijloacelor puse în acţiune, dar şi prin cîteva voci de excepţie (soprana Jitka Cechova, basul Vratislav Vinicky), care se relevă uneori în pasaje solistice, pentru a reintra alteori, disciplinate, în anonimatul ansamblului.

E. E.

„Collegium Aureum"

Faţă de celelalte ansambluri similare germane — ansambluri care ne-au vizitat în ultima vreme — formaţia camerală de muzică barocă „Collegium aureum" posedă un anume specific ; iar acesta rezidă, cu siguranţă, nu numai în utilizarea unor instrumente vechi, a sonorităţilor cu o anume savoare de epocă. Nu ! Cred că specificul acestui prestigios ansamblu constă în aceea că membrii săi au găsit nu numai drumul sigur către litera muzicii interpretate, dar mai ales către spiritul ei. Cum este firesc, aspectul stilistic este impecabil realizat, planurile sonore sînt logic detaşate unul faţă de celălalt, astfel că ţesătura muzicală apare clară şi aerisită. Şi totuşi scrupulozitatea împlinirii stilistice nu constituie aci un scop în sine ; pe deasupra acesteia se poate observa o sensibilizare, o căldură a frazării pe care o remarcăm atît în dansurile primei *Suite, în Do major* de J.S. Bach cît şi în execuţia *Simfoniei concertante, în La major*, pentru vioară, violă, violoncel şi orchestră de Karl Stamitz.

În special în această din urmă lucrare — recent descoperită de muzicienii germani — utilizarea unei viori acute, cu coarde confecţionate din maţe, vioară, dispunînd de un sunet mai pătrunzător, a permis



Ghennadi Rojdestvenski și Orchestra Radioteleviziunii Sovietice

„Collegium Aureum"

„Soliștii din Sofia"

Marin Constantin și Corul „Madrigal"

Ion Voicu și Orchestra de cameră „București"

Ion Baciu și Filarmonica „Moldova"

restituirea, în bună parte, a unei imagini sonore, în adevăr autentice, provenind din perioada de început a clasicismului muzical.

Momentul de maxim interes artistic al programului l-a constituit însă execuţia *Simfoniei în Si major* de Mozart ; maleabilitatea frazării a fost etalată aici cu strălucire şi farmec ; lucrarea lui Mozart a apărut, în această interpretare, nu numai exuberantă, galantă, dar — în egală măsură — robustă, ferm construită (mă refer mai ales la părţile a III-a, *Menuet* şi la ultima parte, *Finale Allegro assai).* Important, în această ultimă interpretare, a fost faptul că — în afara oricăror idei preconcepute referitoare la reconstituirea sonorităţilor originale, a stilului — discursul muzical a fost viabil, firesc. Căldura expresiei se degajă, astfel, în mod semnificativ, nu din sonoritatea instrumentelor cu coarde şi arcuş ci din frazarea acestora, din declamarea foarte naturală a textului căreia i se adaugă — de loc ostentativ — timbrul unor instrumente de suflat vechi, sau copii ale acestora (corni fără ventil, fagot, flaut etc. degajînd o sonoritate dulce, camerală, specifică). Personal consider că interpretările formaţiei „Collegium aureum" pot constitui exemple viabile în ceea ce priveşte actualizarea unei epoci de muzică, atît în spiritul cît şi în litera ei.

DUMITRU AVAKIAN

Interviu

Convorbirea noastră se înfiripă în compania a trei membri ai orchestrei „Collegium Aureum" : Rudolf Ruby, iniţiator al formaţiei şi conducătorul ei în cadrul casei de discuri „Harmonia mundi" din R.F. Germania, Franz Josef Maier, concert-maestrul ansamblului, profesor de vioară la Academia de muzică din Köln, şi Van Asperen, profesor de clavecin la Conservatorul din Haga.

Prima noastră întrebare se referă la raţiunea constituirii unei orchestre alcătuite din instrumentişti care-şi duc activitatea curentă în diferite oraşe din R.F.G., Austria şi Olanda.

R. RUBY : Intenţia noastră a fost să constituim o orchestră capabilă să realizeze înregistrări de muzică barocă pentru discuri, păstrînd imaginea sonoră a epocii. Negăsind în acelaşi oraş muzicieni care să stăpînească, la nivelul cerinţelor noastre, toate instrumentele vechi necesare imprimării — unele originale, achiziţionate de noi, altele reconstituite după modele din muzee — i-am recrutat de acolo de unde i-am găsit, indiferent dacă a fost necesar să apelăm la instrumentişti din alte oraşe sau chiar din alte ţări. În total, avem profesori de la 6 universităţi, alături de deţinători ai primelor pupitre de la diferite orchestre mari simfonice sau de operă. Toţi aceştia se întrunesc, după un program precis, dinainte stabilit, în studioul de imprimare, eliberîndu-se pe o scurtă perioadă de la locul lor de activitate obişnuit. După terminarea imprimării, se întorc cu toţii în oraşele lor de reşedinţă. Acelaşi lucru este valabil şi pentru turneele pe care am început să le întreprindem în diferite ţări, după ce discul ne-a creat o popularitate care ne-a obligat să apărem şi în sălile de concerte.

E. E. : Care este sursa de procurare a partiturilor muzicale folosite pentru înregistrări şi concerte ?

F. J. MAIER : În acest scop pornim de la cercetări muzicologice, apelînd uneori chiar la manuscrise din muzee, după care realizăm copii. Odată copiat, materialul rămîne proprietatea ansamblului, servind pentru înregistrări şi apoi pentru diferite turnee de concerte. Cu asemenea lucrări readuse în circulaţie, ne-am prezentat de pildă la Festivalurile de la Aix-en Provence, de la catedrala Canterbury din comitatul englez Kent sau la Festivalul Flandrei din Belgia...

E. E. ... iar în prezent la Festivalul „George Enescu" din Bucureşti ...

F. J. MAIER : ... da, într-adevăr, festival care prilejuieşte de altfel prima noastră deplasare într-o ţară din răsăritul Europei.

E. E. : Cum apreciaţi reacţia publicului din România faţă de concertele Dv. ? Cum v-aţi simţit în ţara noastră ?

R. RUBY : Primul nostru contact cu publicul românesc a avut loc la Braşov, unde am găsit un public informat, care ne-a înţeles pe deplin. Apoi, la Bucureşti, în sala Ateneului, impresia aceasta ni s-a întărit, am constatat reacţia promptă a auditorilor şi am fost impresionaţi de excelenta acustică a sălii, în care instrumentiştii noştri au cîntat cu multă plăcere.

E. E. : Cu ce alte amintiri plecaţi din Romînia ?

VAN ASPEREN : Aş vrea să mă refer la o foarte interesantă descoperire făcută cu prilejul acestui turneu. Încă la Braşov fiind, mi s-a vorbit de un clavecin deosebit de valoros, existent în muzeul Peleş. În mod firesc, curiozitatea profesională m-a îndemnat să mă opresc — pe drumul de întoarcere spre Bucureşti — la Sinaia, pentru a cerceta instrumentul. Mulţumită amabilităţii gazdelor, am putut să-l examinez în voie. Este într-adevăr un instrument de mare valoare, construit în anul 1621 de flamandul Andreas Rückers din Anvers şi mărit ulterior, în secolul al 18-lea, în Franţa ; cu această ocazie i s-au adăugat o serie de picturi exterioare de un incontestabil interes artistic. După părerea mea, clavecinul de la Peleş poate fi repus în funcţiune cu minime lucrări de recondiţionare, printre care — evident — şi un acordaj. Dacă acesta nu se poate realiza la înălţimea actuală a diapazonului, există posibilitatea de a se recurge la soluţia acordării cu o terţă mai jos, folosită adeseori în practica recondiţionării unor clavecine vechi. În ce mă priveşte, aştept cu multă nerăbdare fotografiile instrumentului, care mi s-au promis din partea conducerii muzeului, pentru a face cunoscut acest clavecin în cercurile internaţionale de specialitate.

„Soliştii din Sofia"

Constituit în 1962 sub conducerea dirijorului Vasil Kazandjiev, grupul de instrumentişti bulgari care se intitulează „Soliştii din Sofia" a parcurs o carieră

internațională marcată de răsunătoare succese, ale cărei etape coincid cu prezența la festivaluri de mare prestigiu din Anglia, Franța, Spania, Iugoslavia, Polonia, R. F. Germania, R. D .Germană etc. Acestora li se adaugă acum Festivalul „George Enescu", la care orchestra de cameră din Sofia a produs o excelentă impresie, cucerind publicul prin cizelarea fiecărui detaliu de execuție, prin omogenitatea impecabilă a grupelor de instrumente (numai coarde), prin virtuozitatea individuală și colectivă a celor 13 soliști, reuniți în cadrul ansamblului, dar mai ales prin marea atenție acordată nuanțelor dinamice, de o varietate uneori infinitezimală și de o deplină acurateță a execuției. De la pupitru, Vasil Kazandjiev modelează sonoritățile, cu grija pedantă pentru fiecare amănunt, folosind o gestică sugestivă, deși pe alocuri exagerată față de „evenimentele" muzicale din orchestră.

Programul a cuprins lucrări savuroase, pline de vervă și de eleganță, surîzătoare și grațioase, începînd cu *Concerto grosso nr. 6 („Pasărea")* de Rameau, continuînd cu *Divertismentul în La major* de Haydn și terminînd cu *Sonata în Sol major* de Rossini, cărora li s-au adăugat — ca „bis-uri" — o *Uvertură* a compozitorului preclasic austriac (de origine franceză) Georg Muffat, reprezentativ pentru epoca barocului tîrziu, și celebra *Badinerie* de Corelli (ultimul „bis", *Valsul din Serenada pentru coarde* de Ceaikovski, aducînd în final o notă aparte, întrucîtva surprinzătoare față de unitatea de atmosferă din restul programului). Într-o oarecare măsură au distonat în contextul concertului și *Viziunile fugitive* de Prokofiev, care ar trebui lăsate în forma lor originală, pentru pian, orice transcriere pentru orchestră riscînd — cum s-a și întîmplat în cazul de față — să denatureze intențiile compozitorului. În ansamblu, „Soliștii din Sofia" s-au impus atenției generale a publicului Festivalului „George Enescu", demonstrînd o dată mai mult seriozitatea cu care se organizează și se desfășoară viața muzicală în republica vecină și prietenă.

E. E.

Cvartetul de coarde „Tokio"

Se poate, cred, afirma cu deplin temei că ceea ce au oferit muzicanții niponi la Ateneul Român, în zilele recentei ediții a Festivalului „George Enescu" echivalează, ca semnificație și valoare artistică, cu marile și importantele evoluții solistice ale virtuozilor consacrați pe care publicul bucureștean a avut prilejul să-i urmărească de-a lungul anilor.

Este greu de spus care este originea acestui copleșitor sentiment de uimire pe care-l determină arta acestor tineri, foarte tineri interpreți a căror vîrstă medie nu depășește 30 de ani. Căci pe deasupra aspectului impecabil al execuției, pe deasupra omogenizării sonore perfecte, a științei solide a stilului, se poate distinge în arta artiștilor oaspeți un veritabil cult al muncii în ansamblu, o uimitoare fervoare în exercitarea acesteia, o fervoare ce depășește pasiunea firească a artistului onest, angajat în exercitarea actului său interpretativ. Iar dacă, de obicei, tenacitatea — în drum spre autoedificare artistică — este un atribut al muncii solistului virtuoz, aici ea devine o componentă definitorie a acestei prezențe muzicale eminente care este Cvartetul de coarde „Tokio".

La fel de uimitoare și aparent paradoxală rămîne și apropierea — atît de eficace, de autentică — față de spiritul muzicii europene clasice, romantice și contemporane. În plus, interpretînd cunoscutul *Cvartet op. 76 nr. 1, în Sol major*. de Haydn, muzicienii niponi își permit să interpreteze în mod logic datele stilistice fără a trăda conținutul muzicii, ci, din contră, venind în întîmpinarea acestuia ; căci scrupulozitatea în interpretare nu reprezintă — în cazul de față — scrupulozitatea în aplicarea unor idei preconcepute referitoare la stil și epocă. Haydn a retrăit, astfel, nu atît prin eleganța formală a stilului ci prin robustețea sa structurală, în vreme ce *Cvartetul în la minor, op. 29, nr. 13* de Fr. Schubert a fost imaginat cu o grație firesc etalată pe planul melodic într-o deplină concordanță cu logica înlănțuirilor armonice. În adevăr, frumusețea melodică a frazei a fost etalată și pusă în valoare cu întregul arsenal de nuanțe dinamice, de subtilități timbrale firesc deduse din structura armonică. Și, neîndoielnic, se poate afirma că gîndirea muzicală artistică a interpreților oaspeți are un caracter global, angajînd toate componentele, toate planurile operei abordate.

Am înțeles mai bine acest aspect al muncii lor ascultînd interpretarea *Primului cvartet* de Bela Bartok, momentul de maximum interes al programului. Densitatea emoțională, culminațiile dramatice ample, crescute din interior desemnau aici — într-o unică respirație — acest inegalabil sentiment al ansamblului căruia i se adaugă suplețea gîndirii polifonice consecvent împlinite într-o operă de inestimabilă dificultate muzicală și tehnică.

D. A.

Orchestra de cameră „București" Corul „Madrigal"

Prezența în Festivalul „George Enescu" a orchestrei de cameră „București" a fost notabilă. Mai întîi ca fapt de viață muzicală, pentru că ducem lipsă de formații de muzică de cameră extinse care să poată, la un moment dat, să ne reprezinte cu cinste la o întîlnire internațională. În al doilea rînd, s-a creat o ocazie în plus de a urmări direct progresul unei formații ce nu-și numără încă stagiunile parcurse decît în cifre relativ mici. Selecție a celor mai buni muzicieni de orchestră din Capitală, ansamblul urcă încă o trepată cu fiecare apariție, probă a dobîndirii unui consens conceptual și de inspirație, a lărgirii disponibilităților colective. Desigur, și prezența dirijorală a violonistului Ion Voicu este

importantă. În orice caz, de la primele sunete observăm convergența timbrală mai exploatată, sincronizarea ritmică nu numai impusă, dar consimțită cu entuziasm.

Apelînd în deschiderea serii la mai vechi sau mai noi laureați ai Concursului „Enescu", care altfel n-ar fi fost antrenați la festivitățile muzicale în această calitate a lor, reuniți în interpretarea *Concertului pentru patru viori* de Vivaldi, orchestra și-a dat încă o contribuție de interes. Soliștii, susținuți cu tragere de inimă de ansamblu, ne-au prezentat un Vivaldi înclinînd spre peisagistica flamandă a vremii. În culori tari, în tonuri savuroase. O suculență a firilor iubitoare de natură se observa în muzica astfel tratată a preclasicului italian. Nuanțele tot ca și petele de culoare de Breughel, aveau siguranță și concretețe, erau ferm decupate. Vocile principale particularizau stereofonia partiturii, cu timbre proprii, nedizolvate.

Intermezzo-ul de Enescu, un opus nu major dar simptomatic, a avut intuită structura corespunzătoare — fragment, de legătură — vizibilă în tranzitivitatea materialului în nota sa epică. Supletea și lipsa de ostentație sînt, credem, pretențiile pe care le ridică partitura și au fost rezolvate în tonul cuvenit.

Melodie infinită de Theodor Grigoriu am mai ascultat-o în interpretarea formației. Față de anterioara versiune am simțit o familiarizare mai mare cu textul, o parcurgere intimă a lui ce dădea relief amănuntului și unea coerent într-o singură nuanță toată piesa. Lucrarea, în descendență enesciană, are o intervalică echilibrată, ferită de excese, compensatorie, revendicîndu-se de la titlu. Gustul înlănțuirilor armonice și melodice induce în eroare perceperea scurgerii timpului și opera pare într-adevăr un fragment dintr-o perpetuă, poate hieratică, realitate sonoră.

Simfonia de Haydn cu care orchestra și-a încheiat evoluția a dat poate și mai bine imaginea avansului făcut în direcția plasării detaliului expresiv, a speculării surprizelor partiturii.

Reîntîlnirea, în a doua parte a concertului, cu încercatul „Madrigal" a fost prilejul unei rare satisfacții artistice. Mai mult ca altădată, transmiterea imaginilor a fost vie, momentele de atmosferă create cu subtilă artă, senzația limitelor tehnicii vocale umane înlăturată. Știința de a exploata armoniile textului muzical, de a-l plia pe flexibilitatea ansamblului, nu sînt ocazii ca formația să se folosească de partitură pentru a-și etala artificial disponibilitățile ci toate meritele sînt acordate intențiilor componistice, descifrate cu uimitoare intuiție de dirijorul Marin Constantin.

O sonoritate mai concretă, suplă dar pozitivă, a avut prima piesă a programului, o nouă premieră din Enescu. Lucrarea mai poartă încă unele tradiții germanice a scriiturii corale, peste care se suprapune gîndirea de origine preclasică, cu fraze scurte, individualizate ca expresie. „Madrigalul" a făcut din fiecare propoziție melodică o imagine de mare comunicativitate, în timp ce în primul dintre cele trei madrigale renascentiste — *(Plancon)* — s-a realizat o singură sonoritate de ansamblu, aerisită, imaterială, vocile și-au schimbat incredibil timbrul. Și din nou s-a modificat apoi imaginea, pentru *Lasciate mi morire* de Monteverdi. Corul, atît de suplu de regulă, s-a conformat unor crescendo-uri mecanice, implacabile, gradate cu un simț care-ți taie răsuflarea. Armoniile, culorile, ciocnirile disonantice, au fost dilatate și lucrate cu o migală foarte modernă, cucerită în urma interpretării atîtor partituri contemporane, piesa a fost o întreagă alchimie de timbre, încărcate în sens. Acest madrigal este poate vîrful interpretativ al serii. Pastorala engleză ce i-a urmat (Weelkes) era un model de degajare, de grație galantă, prevestind rococo-ul.

Lucrările românești, plasate la mijlocul programului, ne-au readus în amintire toată importanta activitate de interpretare, și nu oricum, a pieselor autohtone. *Din lumea copiilor* de Liviu Glodeanu, unică primă audiție românească a Festivalului, este un colaj de strigături, pe un text de deosebit farmec și cu o muzică simplă și captivantă. Inventivitatea, în cadrul unei zone de expresie menținută autoritar asemenea cu ea însăși, este antrenantă, dar discretă și ingenuă.

Față de trecutele interpretări, *Obîrșiile* lui Mihai Moldovan s-au instrumentalizat parcă și mai mult, atingînd zonele miraculosului. Nu voci, ci instrumente de o acuratețe acustică exemplară, parcă aparate de emis sunete, asamblează Marin Constantin aici, făcînd din albeața timbrelor o altă comoară în zestrea nesecată de sonorități a corului. În piesă, spectaculoasă, de verificată priză la public, găsim, la stadii diferite de calcinare, amintiri melodice celulare, ticuri sonore de care sînt condiționate instrumentele rudimentare ale folclorului, asamblate virtuos, potrivit unor curbe desenate precis.

La sfîrșit, o primă audiție din muzica universală a timpului prin care formația s-a achitat de o nobilă obligație, *Stabat Mater* de Penderecki, mobilizează cu sagacitate tot ce ar putea servi compozitorului întru captarea ascultătorului înspre imaginea anvizajată. Se împletesc fragmente gregoriene, heterofonii în spiritul polifoniei medievale primitive, unisoane dense și ascetice și coruri vorbite, de tentație expresionistă — tot acest material heteroclit este subsumat disciplinei sigure a gustului artistic. Și această piesă, ca și colegele ei de afiș, a făcut din apariția „Madrigalului" unul din cele mai însemnate momente interpretative ale Festivalului.

C. C.

Cvartete românești

Cele două manifestări similare — susținute la Sala Mică, în zilele actualei ediții a Festivalului, prin strădania prestigioaselor formații „Muzica", „Philharmonia", „Pro Arte", cvartetul Filarmonicii din Cluj — au avut, indiscutabil, meritul de a fi readus în atenția publicului de concert o importantă producție de cvartete aparținînd compozitorilor din generația mijlocie și mai vîrstnică. Faptul important, relevat cu această

ocazie, a fost acela că cvartetul românesc al ultimelor decenii are o individualitate proprie bine definită din punct de vedere spiritual, deseori susținută de un modalism specific muzicii noastre populare. Cum este și firesc, acest aspect general include cazuri particulare aparte concretizate în creația diferitelor personalități ale muzicii noastre. Și, în acest sens, se poate afirma că inspirația folclorică propriu-zisă îmbracă aspectele cele mai diverse, reținînd fie contururi ritmico-melodice pregnante, fie interpretînd și dezvoltînd conținutul spiritual al acestora în forme și modalități deja consacrate de marea tradiție a cvartetului european de coarde.

Cel de al doilea cvartet, aparținînd compozitorului Mircea Chiriac, degajă, astfel, un echilibru expresiv de natură luminoasă, folclorică : forma este clară, chiar simplistă, organizată pe baza reprizelor în structuri clasice de sonată sau lied, utilizînd un material muzical de proveniență populară.

Viziunea creatoare a compozitorului Zeno Vancea se remarcă — în cel de al cincilea cvartet al său — printr-un aspect polifonic dominant. Complexitatea formală apare, aci, drept un reflex firesc al unei complexități expresive ce dezvoltă ipostaze spirituale ale muzicii noastre populare ; tensiunea expresivă este puternică, momentele de liniște împlinind o necesitate interioară.

Ascultînd cel de al doilea cvartet al compozitorului Dumitru Capoianu, poți realiza — în primul rînd faptul că compozitorul a înțeles și și-a însușit în mod temeinic și personal marile exemple ale cvartetului secolului XX, exemple ilustru reprezentate în creația lui Enescu și Bartok ; conciziunea, integritatea formală corespund — în acest caz — unei sobrietăți emoționale, iar acest lucru fără a exclude momentele de inspirație melodică, tipul de cantilenă larg desfășurată.

Conceput, probabil, ca o parafrază a unor celebre pagini mozartiene, *Cvartetul consonanțelor*, aparținînd compozitorului Pascal Bentoiu, vizează, de fapt, împlinirea — în contextul contradictoriu al civilizației moderne, — a unor consonanțe spirituale, închegarea unor zone stenice, clare de gîndire, de simțire. Poate, de aici, provine și climatul general de divertisment, de divertisment interior însă, mai pregnant în partea secundă a lucrării — o adevărată badinerie ingenios concepută. Rezonanțele enesciene — în special de natură intervalică — le recunoaștem în partea a treia a acestui cvartet în care primatul melodic își spune, de altfel, pe deplin cuvîntul.

Muzica de cameră a lui George Enescu — foarte puțin prezentă în programele de concert ale actualei ediții a Festivalului — a fost, totuși, reprezentată de unul dintre opus-urile de adîncă maturitate ale maestrului. *Cvartetul în Sol major* op. 22 nr. 2 este o creație a ultimilor ani, o măsură fidelă a geniului enescian, lucrare în care grația interioară, aparte, a compozitorului apare înnobilată, iluminată, de căldura cugetului său atît de generos.

Ca și în alte lucrări ale maestrului Mihail Jora, cel de al doilea Cvartet de coarde etalează și el supremația conceptului melodic de natură populară, fără a se apela direct la citat ; mai mult, indiferent de natura ei, melodica lui Mihail Jora are o structură aparte, foarte personală, aparent devitalizată expresiv, dar — de fapt — desemnînd o sobrietate malițioasă, pregnantă. Fascicolele sonore ale liniilor polifoniei apar larg spațializate într-un climat luminos în care meditația senină alternează cu tematica de joc.

Cvartetul nr. 2 al compozitorului Anatol Vieru desemnează o perioadă creatoare mult anterioară și — cu toate că lucrarea marchează drumul unei remarcabile evoluții în opera artistului — ne putem întreba, totuși, dacă toate momentele acesteia merită să fie rememorate după ani de prodigioasă activitate creatoare. Ca și alte creații ale acelei perioade, lucrarea se organizează pe baza unei structuri omofone predominante ; modalismul de extracție populară este pregnant și definitoriu.

Este, de asemenea, cazul să relevăm aportul inestimabil al membrilor cvartetelor „Muzica", „Philharmonia", „Pro Arte", și al cvartetului Filarmonicii din Cluj — violoniștii Gheorghe Hamza, George Nicolescu, Varujan Cozighian, Ștefan Ruha, Constantin Costache, Igor Turjanschi, Avy Abramovici, Vasile Horvath, violiștii Ludovic Lang, Gheorghe Jalobeanu, Gheorghe Popovici, Vasile Fülop, violonceliștii Robert Sladek, Aurel Niculescu, George Georgescu, Iacob Dula, admirabili muzicieni prin al căror efort interpretativ aceste pagini sînt, din vreme în vreme, readuse în circuitul vieții noastre de concert.

D. A.

„Oedip" de George Enescu

Dificilă și plină de riscuri este încercarea de a transpune în muzică copleșitoarea tragedie sofocleană ...dar cu cîtă măiestrie și profunzime filozofică abordează Enescu acest subiect în gradioasa sa operă *Oedip !*

În egală măsură și de mare răspundere este obligația celor ce sînt chemați să dea viață scenică, împlinirii muzicale . . .

De aceea, cu mîndrie putem afirma că, ceea ce George Enescu a reușit, dîndu-i lui Oedip graiul sunetelor, este o culme, așa cum de altfel, culme este și versiunea scenică ce de 15 ani încoace înseamnă unul dintre cele mai statornice și convingătoare succese ale Operei Române.

Prezentarea operei *Oedip*, în cadrul celui de al VI-lea Festival Muzical Internațional „George Enescu", a reprezentat un nou și fericit prilej, pus la dispoziția specialiștilor și marelui public, de demonstrare a viabilității universale de care se bucură opus-ul enescian, iar spectacolul prezentat a însemnat pentru colectivul Operei o îndatorire de onoare de care acesta s-a achitat pe deplin.

Pecetea realizării artistice de mare valoare a spectacolului, aparține baritonului David Ohanesian, creatorul rolului tituar, care și-a confirmat o dată în plus, realele afinități cu umanismul legendelor antice și cu transpunerea lor în muzică de către Enescu. Dispunînd de o arie generoasă de posibilități vocal-

Cvartetul Filarmonicii din Cluj

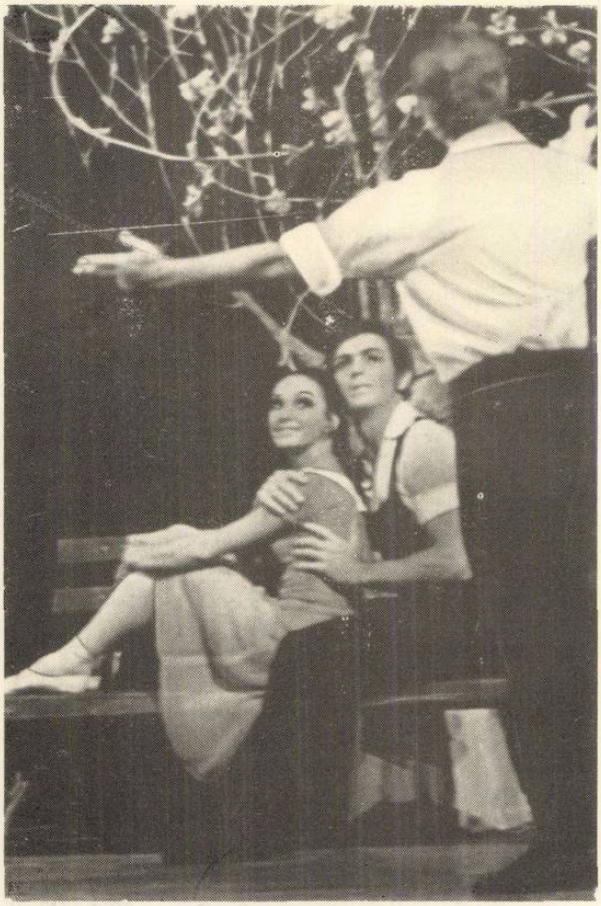
Cvartetul „Tokio"

Samo Hubad, Ion Voicu și Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române

Elena Cernei și David Ohanesian în „Oedip" de George Enescu

Scenă din „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu

Radmila Bakocevici și Vladislav Piatko în „Tosca"



„Primăvara" de Cornel Trăilescu

actoricești, cîntărețul biruie cu dezinvoltură multitudinea dificultăților partiturii și dă o convingătoare pildă de ceea ce cu adevărat se cheamă, identificare pînă la contopire cu eroul întruchipat. Dăruirea exemplară a artistului ne-a obligat să recunoaștem că am trăit cu adevărat mitul lui Oedip.

Deși realizate, poate ar fi fost necesar ca și celelalte roluri să primească o mai mare încărcătură de rigoare muzicală, de claritate în declamație lirică și de inteligență dramatică.

Spectacolul, desfășurat sub bagheta competentă și de sinceră sensibilitate a lui Cornel Trăilescu, în ambianța scenică adecvată a regizorului Jean Rînzescu cu participarea corului, exemplar îndrumat de Stelian Olariu, a însemnat un valoros act de cultură cu care prima scenă lirică a țării, a cinstit Festivalul ce poartă numele marelui ENESCU.

LUMINIȚA CONSTANTINESCU

„Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu

Opera Română din București a prezentat în cadrul celui de al VI-lea Festival Internațional „George Enescu" drama muzicală *Ion Vodă cel Cumplit* a compozitorului Gheorghe Dumitrescu, amplă frescă muzicală a evenimentelor din Moldova secolului al XVI-lea. Reușita spectacolului este nemijlocit legată de crearea unui nou personaj principal — alături de cel solistic — și anume poporul. Ansamblul coral al Operei Române, condus și pregătit de Stelian Olariu, urmărind cu atenție evoluția dramatică a rolului, s-a încadrat emoționant în concepția autorului : „Alături de tragedia eroului, am căutat să relev demnitatea, curajul și noblețea sufletească a poporului nostru, virtuți ce l-au ajutat să străbată negura vremurilor, apărîndu-și țara de jefuitorii dinăuntru și de cotropitorii dinafară".

Datorită și unei excelente distribuții — Constantin Iliescu în rolul boierului trădător — Ieremia, Iulia Buciuceanu în rolul Doamnei Marica, Viorel Ban — Postelnicul Mălai, Ioan Hvorov — Spătarul Gheorghe, Ion Stoian — solul turc, Pompei Hărășteanu în rolul străjerului — spectacolul a cunoscut un succes deosebit.

Cu bucurie am salutat alături de acești consacrați ai primei noastre scene lirice un buchet de tinere talente : Cornelia Pop, Mihaela Mărăcineanu, Eduard Tumageanian, Mihai Panghe, Dan Zancu — pe care regizorul George Teodorescu nu a ezitat să-i distribuie.

În rolul voevodului-erou, a apărut oaspetele ieșean, Nicolae Sasu. Voce caldă, generoasă, condusă cu inteligență și dublată de o excelentă ținută artistică. Baritonul Nicolae Sasu a impresionat profund publicul bucureștean, care l-a răsplătit cu binemeritate aplauze.

Spectacolul Operei Române a adus un omagiu marelui Enescu, reînviind istoria zbuciumată a poporului pe care l-a iubit, l-a cîntat și l-a reprezentat cu cinste.

VALENTINA STOICESCU

„Primăvara" de Cornel Trăilescu

Alături de capodoperea enesciană *Oedip* și drama istorică populară *Ion Vodă cel Cumplit* de Gh. Dumitrescu, baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu a adus în cadrul manifestărilor Festivalului Internațional „George Enescu" acel plus de actualitate necesar în alcătuirea unei imagini unitare asupra preocupărilor și ariei de cuprindere tematică, muzicală, regizorală și coregrafică a primei scene românești.

Aceeași idee comună — a luptei oamenilor de-a lungul veacurilor pentru libertate și dreptate socială — care a unit titlurile înscrise în Festival (ne referim și la cel de al patrulea spectacol cu opera *Tosca* de Puccini) străbate ca un fir roșu subiectul și muzica acestui balet, după un libret de Alecu Popovici, de o remarcabilă fantezie și prospețime, în care abundă idei de o valoroasă încărcătură umanistică. Chipurile și faptele eroilor sînt apropiate spectatorilor de azi, vorbind despre țeluri și izbînzi la care au asistat și în care au fost angrenați.

Compus în cinstea aniversări unei jumătăți de veac de la întemeierea Uniunii Tineretului Comunist din țara noastră, și prezentat în aprilie 1972 baletul *Primăvara* a adus în ansamblul manifestărilor internaționale de anul acesta rememorarea unor pagini glorioase din trecutul tinerilor comuniști români în anii grelei ilegalități, cînd, cu prețul a numeroase jertfe, ei au putut ține aprinsă flacăra speranțelor și a încrederii în instaurarea adevăratei primăveri pentru poporul nostru.

Desfășurarea baletului, reușit imaginată și țesută coregrafic, de o deosebită vivacitate ritmică și de o aleasă varietate (maestru de balet, Vasile Marcu), ilustrează elanul și încrederea de nestăvilit în victoria idealurilor tinerilor eroi. Conduși de muncitorul Ilie, tinerii Radu și Doina, ca și ceilalți din preajma lor, învață să-și unească forțele, își lămuresc revoltele și știu pentru ce să lupte. Atitudinea lor față de dușmani e demnă, perseverentă, pînă dincolo de momentul victoriei, cînd îi vedem construind cu mîinile lor, ca brigadieri pe șantiere, „Primăvara" la care au năzuit. Îi vedem alăturîndu-se trezirii întregului popor la viața nouă, cu aceleași forțe inerente vîrstei tinereții lor.

Poate și acestui fapt — de a fi prima lucrare de acest gen, inspirată din lupta revoluționară a clasei muncitoare din România, parcurgînd o etapă constitutivă din cel mai apropiat trecut al țării — i se datorează primirea călduroasă pe parcursul spectacolelor prezentate pînă și la recentul Festival. A fost și acum apreciată scenografia Hristofeniei Cazacu, adecvată liniei spectacolului, colaborînd la urmărirea și gradarea dramaturgiei literar-muzicale, mai ales

prin izbutite jocuri de lumini, corespondente ireproşabile ale muzicii lui Cornel Trăilescu, împletită din paginile lirice şi eroice bine orchestrate, îmbinate cu pagini corale în momentele culminante, aducînd intonaţiile cîntecelor muncitoreşti revoluţionare, ca şi populare.

În distribuţie, spectatorii au avut din nou prilejul să se convingă de înalta artă interpretativă a Magdalenei Popa (în rolul tinerei uteciste Doina, creată ca o fiinţă reală, concretă prin intensitatea trăirilor emotive), secondată de vigoarea şi plasticitatea interpretativă ale lui Petre Ciortea (Radu) şi Gheorghe Cotovelea (Dan). Ceilalţi interpreţi, orchestra şi corul, înţelegînd însemnătatea aparte a acestui spectacol în manifestările Festivalului şi-au adus contribuţiile individuale sau de ansamblu, distinct, expresiv şi creînd în totalitate acea viziune impresionantă despre energiile nemăsurate de care sînt capabili tinerii comunişti români.

ŞTEFAN BONEA

„Tosca" cu cîntăreţi oaspeţi

La Opera Română, spectacolul *Tosca* prezentat în cadrul Festivalului a beneficiat de aportul unor cîntăreţi oaspeţi, care au fost urmăriţi cu mult interes de un numeros public. Rolul titular a fost întruchipat de soprana iugoslavă Radmila Bakocevici cu o remarcabilă grijă pentru frumuseţea şi fluenţa frazelor muzicale, cizelate uneori pînă la detaliu, în spiritul muzicii vocale de cameră. În marele duet de dragoste din actul I, ca şi în marea arie „Vissi d'arte, vissi d'amore", cîntăreaţa s-a impus printr-un rafinament şi o sensibilitate care denotă o muziciană de superioară ţinută artistică. I-a lipsit, în schimb, temperamentul năvalnic atît de strîns legat de personalitatea eroinei lui Sardou, după cum nici glasul ei, prin excelenţă liric, nu a părut adecvat caracterului „spinto"-dramatic al partidei vocale concepute de Puccini pentru acest rol.

În Mario Cavaradossi tenorul sovietic Vladislav Plavko (înlocuindu-l pe colegul său Vladimir Atlantov, devenit indisponibil în ultimul moment) a atras de la început atenţia printr-un joc de scenă plin de naturaleţe, de degajare, uneori chiar de umor (pe alocuri, totuşi, cu unele exagerări). Vocea sa ne-a apărut viguroasă, strălucitoare în registrul acut şi capabilă să se adapteze diferitelor situaţii dramatice, de la lirismul cuceritor al ariei „Recondita armonia" din actul I pînă la izbucnirea de revoltă din scena înfruntării lui Scarpia în actul al II-lea.

Alături de cei doi oaspeţi, baritonul Octav Enigărescu a realizat o excelentă creaţie în rolul tiranului Scarpia, căruia i-a scos în relief — folosind o impresionantă diversitate de mijloace vocale şi actoriceşti — deopotrivă cruzimea şi perfidia.

Spectacolul, condus cu mînă sigură de dirijorul Constantin Petrovici, a evidenţiat şi realizările unor tineri cîntăreţi de valoare în roluri de mai mică întindere: Mihai Panghe (Angelotti), Eduard Tumageanian (Sacristanul), Nicolae Andreescu (Spoletta), Florin Hudeşteanu (Sciarrone), cu toţii bine pregătiţi de regizorul Hero Lupescu pentru a contura în chip sugestiv personajele dramei.

E. E.

Gheorghe Zamfir şi formaţia sa

Semn al zilelor noastre, al deosebitei preţuiri hărăzită artei populare, în cadrul celui de „Al VI-lea Festival internaţional George Enescu", a fost programat un concert de „Balade, doine, cîntece şi jocuri româneşti cu Gheorghe Zamfir şi formaţia sa". Prinos închinat memoriei marelui Enescu, spectacolul s-a desfăşurat în seara zilei de 16 septembrie în Studioul de concerte al Radiotelevizîunii Române, întîmpinat de spectatori cu mare căldură.

Iată un început pe care dorim să-l vedem, de acum înainte, statornicit între manifestările festivalelor Enescu ce vor urma. Prezenţa muzicii populare, prin cele mai alese întruchipări ale ei, îşi găseşte deplina justificare în însăşi dragostea pe care Enescu a nutrit-o pentru creaţia artistică a poporului, căreia i-a dat noi sensuri şi valori în nepieritoarele sale lucrări.

Includerea unui spectacol de folclor în Festivalul Enescu obligă, în egală măsură, atît pe organizatori cît şi cei care au primit înalta cinste de a-l împărtăşi publicului. Trebuie să spunem că alegerea lui Gheorghe Zamfir, artist de frunte al muzicii noastre populare, cel mai înzestrat virtuos al naiului, de strălucită reputaţie internaţională, a fost mai mult decît binevenită. Din partea sa, Zamfir s-a străduit, cu dăruirea care-l caracterizează, să prezinte publicului nostru un spectacol de înaltă ţinută artistică. A fost ajutat de un ales mănunchi de interpreţi: Efta Botoca (vioară), Marin Chisăr (fluier, caval), Ion Mihăescu (clarinet, taragot), Dorin Cuibariu (taragot, saxofon), Constantin Gheorghina (trompetă), Pantelimon Stîngă (ţambal), Petru Vidrean (contrabas), Ileana Tentiş şi Gheorghe Palcu (voce).

Muzicanţii noştri au ridicat naiul, acest străvechi şi rudimentar instrument — un simplu mănunchi de

ţevi — pe cele mai înalte culmi ale artei. Istoria ne păstrează amintirea cîtorva instrumentişti de seamă, ca Mihalachi Roşu din taraful faimosului Barbu Lăutaru, Năstase Muscalagiu din Botoşani, T. Teodorescu din Focşani, Angheluş Dinicu şi Radu Ciolac din Bucureşti ş.a. Nu de mult ne fermeca naiul lui Fănică Luca, dascălul lui Zamfir. Glasul bătrînului său instrument ni-l păstrează, din fericire, vechi discuri de patefon, ca şi înregistrări mai noi, pe bandă magnetică, făcute în ultimii ani ai vieţii sale.

Se părea că meşteşugul maeştrilor de altădată i-a smuls naiului toate posibilităţile de exprimare artistică. Iată însă că Zamfir ne dezvăluie noi şi remarcabile potenţe ale străvechiului fluier al lui Pan. O seamă din cîntările cu care ne încîntă sînt ţesute din sunete neîntîlnite la nai pînă la dînsul. Pentru a obţine tonuri şi sonorităţi noi a adăugat celor 20 de ţevi ale naiului „clasic" încă cinci, sporindu-i registrul grav cu încă patru ţevi şi cel acut cu încă una (1969). Mai tîrziu a pus să i se construiască naiuri mai mari, cu 28 şi cu 30 de ţevi (1970), un nai grav cu 22 de ţevi (1971) şi un nai acut cu 20 de ţevi, acordat cu o octavă mai sus decît cel obişnuit (1971). Nu demult, naiul său a împodobit şi a îmbogăţit cu sonorităţi insolite paleta sonoră a lucrării simfonice *Clepsidra II* de Anatol Vieru (1972). Dacă naiurile construite după indicaţiile sale vor da roade sau nu, care din ele vor supravieţui şi care nu, sînt întrebări la care va răspunde viitorul. Pentru moment se poate afirma că autorul le însufleţeşte cu pricepere şi măiestrie, iar unele din ele au fost preluate de alţi tineri naişti (Simion Stanciu, Radu Simion ş.a.). Trebuie însă spus că naiurile grave sînt anevoie de mîntuit : sunetele sînt slabe şi foarte uşor se pot preface în armonice superioare.

Dar nu numai atît, Gheorghe Zamfir a lărgit cu mult sfera repertoriului profesional, limitat la un număr nu prea mare de piese lăutăreşti şi din folclorul muntenesc-oltenesc, incluzînd piese valoroase din folclorul ţărănesc ca şi din al ţinuturilor în care naiul nu este cunoscut (Banat, Transilvania) ori din care a dispărut de mult (Moldova). Includerea unui bocet, bunăoară, este nu numai o iniţiativă insolită ci şi o demonstraţie convingătoare a cantabilităţii şi posibilităţilor expresive multiple ale instrumentului.

Gheorghe Zamfir nu conteneşte să-şi perfecţioneze tehnica şi măiestria. Spirit întreprinzător, însufleţit de dorinţa spre mai bine, este fără contenire în căutarea unor noi procedee de tehnică, unor noi soluţii în prezentarea repertoriului pe care-l deţine. În spectacolul de care ne ocupăm, în două din piesele pe care le-a cîntat fără acompaniament, Zamfir a făcut auzită o nouă tehnică în cîntarea din nai şi anume dublarea pe alocurea a melodiei instrumentale cu intonaţii scoase din organul său vocal. Din suprapunerea celor două linii melodice rezultă o ciudată diafonie, ale cărei resurse expresive şi-au găsit un puternic ecou emotiv în cuprinsul *Bocetului*. Alte resurse sonore necunoscute naiului „clasic" au fost înfăţişate în prima parte a unei compoziţii originale (intitulată, cred, *Geneze)*. Din păcate această compoziţie — asupra valorii căreia nu se cade să mă pronunţ — a distonat cu restul programului, de vreme ce este cu totul altceva decît muzica propriu-zis populară, căreia Zamfir şi formaţia sa s-au silit să-i păstreze savoarea autenticităţii.

Alt merit al lui Zamfir este demonstrarea convingătoare a frumuseţilor muzicii populare atunci cînd e cîntată fără nici un acompaniament — aşa cum unele genuri o reclamă — ori de mici formaţii de doi—trei sau patru inşi, amintind vechile tarafuri, pe nedrept date uitării de dragul „orchestrelor populare de concert", alcătuite din zeci şi zeci de instrumentişti. Momentele de *tutti* au fost rare şi folosite cu discernămînt, în muzica de joc bănăţeană. Zamfir a folosit cu pricepere şi rafinament felurite combinaţii ale instrumentelor, pe potriva dialectelor muzicale pe care acestea le slujesc. S-a dovedit apoi elocvent că o suită se poate încheia, de ce nu ?, cu un cîntec doinit, nu neapărat cu un joc, aşa cum ne-am obişnuit. Temperament liric prin excelenţă, Gh. Zamfir ne-a împărtăşit tulburătoarea frumuseţe a doinelor şi a cîntecelor tărăgănate, comori de alese simţiri care au precumpănit în economia programului.

Cred că cei doi cîntăreţi, ale căror calităţi nu le pun în discuţie, puteau lipsi, în folosul unui program mai limpede, exclusiv instrumental, sau agrementat, cînd şi cînd — aşa cum s-a făcut — de intonarea în grup, la unison, cu voce mică, a unor cîntece, dar fără strigături ca acea „Leana mea !" de îndoielnic efect. Şi fiindcă veni vorba de sugestii, cred că o singură torogoată (sau taragot cum i se mai spune) era de ajuns. Saxofonul putea lipsi. El s-a împămîntenit în Banat în perioada interbelică înlocuind torogoata şi muzicanţii din partea locului cîntă din el într-o manieră taragotistică specifică, într-un neaoş spirit folcloric şi cu o virtuozitate uluitoare, aşa cum de altfel bănăţeanul Dorin Cuibariu ne-a dovedit Glasul saxofonului se apropie foarte mult de al torogoatei, confundîndu-se aproape. Într-o formaţie de numai opt instrumente, două torogoate sau o torogoată dublată de un saxofon, cărora li se alătură şi o trompetă, e mult prea mult. Nu o dată viersul naiului a fost înecat de pachetul celorlalţi suflători.

Membrii formaţiei lui Gheorghe Zamfir sînt foarte buni, unii chiar excepţionali. Mă gîndesc la fluieraşul şi cavalagiul Marin Chisăr, la violonistul Efta Botoca şi la trompetistul Const. Gherghina, a căror puncte solistice au cucerit publicul.

Îi mulţumim lui Gheorghe Zamfir şi formaţiei sale pentru spectacolul pe care ni l-au dăruit, spectacol al cărui succes a fost în repetate rînduri subliniat de aplauzele şi ovaţiile publicului.

TIBERIU ALEXANDRU

Enescu şi spiritualitatea românească

de MIRCEA HORIA-SIMIONESCU

Lipsiţi de informaţii suficiente despre multe aspecte şi împrejurări care alcătuiesc şi mişcă cinematografic o biografie, unele figuri strălucite ale istoriei, culturii şi civilizaţiei noastre, încălzite de dragostea şi recunoştinţa pe care le-o păstrăm, se retrag lesne în legendă, undeva foarte departe şi foarte sus, într-o zonă a lumii care se pierde în aureolă, de unde ne trimit peste veac iradiaţiile actelor simbolice şi ale semnificaţiilor exemplare. Cercetarea noastră nu poate descoperi liantul care ţine pietrele sfinte împreună, analiza nu izbuteşte să mărunţească pînă la detaliu viaţa cu mişcările ei adînci, pentru a înseria cronlogic faptele şi a desfăşura credibil biografia personalităţii iubite.

Ce ştim, în fond, despre Decebal, Vlad Ţepeş, Pîrvu Mutu, Anton Pann şi chiar despre Nicolae Bălcescu? Puţinele date pe care le avem despre ei — cele de la incidenţa fiinţei lor cu istoria, cu evenimentele purtînd date incontestabile — sînt singurele certe şi elocvente, restul rămîne în necunoscut, materialul cotidian lipseşte, astfel că nu sînt posibile decît recompuneri fragmentare. Cîte împliniri ale intuiţiei şi imaginaţiei lui Camil Petrescu descoperim în marea frescă ce se cheamă „Un om între oameni", ca să luăm exemplul unei personalităţi de pe urma căreia au rămas totuşi numeroase documente?! În lipsa detaliilor de care orice evocare are nevoie, respectul şi afecţiunea noastră trimit figura ilustră în legendă, şi însuşi Eminescu, după atîţia ani de cercetare documentară, după categorica repunere în termeni comensurabili de către un Călinescu şi Perpessicius, nu coboară încă din zona violacee a mitologiei.

George Enescu a trăit însă în secolul nostru, pînă mai ieri, datele biografiei lui ne sînt aproape complet cunoscute, spaţiul de desfăşurare a activităţii sale ne este familiar. Enescu vorbea la telefon, călătorea cu trenuri rapide, cu automobilul şi avionul, scria cu stiloul nu numai despre muzică dar şi articole de atitudine civică despre evenimentele care ne-au tulburat şi nouă cugetul, asculta discuri microsion şi magnetofonul, cînta în săli moderne cu acustică ştiinţific calculată, dădea interviuri marilor ziare, s-a supus investigaţiilor Röntgen şi tratamentelor medicale cu antibiotice şi trăia, ca şi noi, sub emoţia tuturor marilor descoperiri ştiinţifice pe care noi le cunoaştem. Era, ca om, un om al vremii noastre, un om modern, care se bucura de binefacerile civilizaţiei şi de instrumentele noastre, ale celor de azi, pentru a-şi desfăşura ampla activitate. Şi cu toate acestea, şi persoana lui tinde să alerge, ca şi cele din alte epoci, înapoi în legendă, înapoi în mit, ca să împrumute, pe măsură ce anii trec, fizionomia hieratică a marilor patroni ai istoriei şi spiritualităţii neamului românesc.

Nu mă întorc mai departe decît la monumentala monografie „George Enescu", editată în 1971 de Academia de ştiinţe sociale şi politice (Institutul de istoria artei), din paginile căreia, cu toată străduinţa şi cu toate izbînzile de reconstituire detaliată a biografiei, nu lipsesc, ba chiar abundă, elementele şi tendinţele de aureoleare şi explicare misterioasă a ceea ce ne-am obişnuit să numim „fenomenul Enescu". Dacă îndrăznesc să fac o asemenea constatare, ea nu intenţionează nicidecum a fi un reproş, monografia amintită remarcîndu-se printr-o ţinută ştiinţifică îngrijită. Altceva vreau să se reţină, anume că o personalitate de complexitatea lui George Enescu, o trecere prin viaţă cu atîtea implicaţii în istoria contemporană a culturii şi artei româneşti, cum a fost aceea a marelui muzician, chiar dacă se înscrie în date civile controlabile, rămîne ea însăşi în forul conştiinţei naţionale şi în inima tuturor celor ce-i cunosc opera, ca o prezenţă mitică, încărcată cu toate caracterele specifice.

Însemnează că înţelegerea noastră transferă ceva din caracterele atemporale permanente şi reprezentative ale operei — în care poporul îşi recunoaşte trăsăturile dintotdeauna şi aspiraţiile de frumos — persoanei artistului, pe care o construieşte (sau o reconstruieşte) după legi deosebite, smulgînd fiinţa creatorului din registrele temporalului şi colorîndu-i portretul cu culorile estompate ale legendei şi ale mitului. Laboriosul Enescu, înarmat cu toată ştiinţa secolului său despre arta interpretării şi cu toate cunoştinţele compozitorului modern, cedează în ochii noştri însetaţi de miracole lui Enescu — întemeietorul de ţară a visului, deschizătorul de drumuri, profetului, astfel ca şi personalitatea sa, pe deplin radiografiată de cercetători, se supune regimului geniului popular.

Se poate vorbi şi despre Enescu ca despre Eminescu şi Brâncuşi, că trăieşte „dincolo de istorie" tocmai pentru că aparţine organic întregii noastre istorii, întregii spiritualităţi româneşti, fixarea într-un anume cadru rămînînd o chestiune secundară, din moment ce creatorul şi opera sa reprezintă timpul etern al neamului său.

Dar care sînt (şi cum le putem numi) puterile tainice ale operei enesciene, ce invită pe contemporani să scoată pe creator din coordonatele strîmte ale timpului său? Enescu a cu-

noscut și a înțeles adînc folclorul nostru, a desprins, a analizat și a cuprins cu o rară intuiție, într-o sinteză de puritatea cristalului, esența acestui folclor. În vremea sa cercetările folclorului românesc erau destul de neconcludente, cu toate acestea, el le-a pătruns desăvîrșit sensurile, și nu este îndoială că nici o descoperire ulterioară oricît de senzațională în acest domeniu, nu este în stare să modifice intuițiile sale exacte, dimpotrivă le tot confirmă, pe măsură ce cercetarea aprofundează multiplele sale fațete. Dovadă stau rapsodiile, **Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc', Impresiile din copilărie, Suita a III-a „Sătească"** pentru orchestră, în care expresia compozitorului se vădește, mai evident decît în alte lucrări, infuzată de spiritul graiului muzical popular, de însăși gîndirea geniului popular. Nu știm cum cîntau oamenii de pe aceste meleaguri cu 2000—3000 de ani înainte (pentru că, așa cum se întîmplă și în alte culturi, orice indiciu documentar elocvent lipsește), dar nu ne este greu să recunoaștem în scrierile lui Enescu trăsături suficiente care să ne invite la a spune că, în esență, avem o idee destul de lămurită asupra muzicii de atunci, sufletul și gîndirea transfigurate în lucrările marelui compozitor putînd fi identificate din cutare frază și din cutare inflexiune. Și, parafrazîndu-l pe George Călinescu, chiar dacă documentar lucrurile n-ar sta astfel, sîntem siguri că un păstor venind din străfundurile istoriei noastre și-ar recunoaște dorul în plînsul, în tînguirea viorii **Sonatei a III-a.**

Mai „abstracte", mai ascunse, accentele gîndirii românești sînt prezente în mai toate lucrările lui George Enescu. Cînd se încearcă să se identifice în aceste lucrări ce anume aparține fondului străvechi și ce nu din compozițiile enesciene se face o operațiune utilă și necesară important rămîne însă altceva : credința bazată pe constatările contactului nemijlocit cu muzica, cu expresia vie a gîndirii, că în creația enesciană spiritualitatea noastră, în tot ce are ea sublim, este încorporată pe deplin și în expresia ei cea mai reprezentativă.

Așadar, Enescu aparține culturi noastre dintotdeauna mai curînd decît oricărei perioade istorice. Ne recunoaștem în el ca într-o oglindă, tot ce avem mai nobil și mai nepieritor, se află depozitat în creația sa. Gîndindu-l cutreerînd de-a lungul întregii noastre istori, îi fixăm mai statornic ființa decît dacă l-am închide în cadrul strîmt al unei jumătăți a secolului nostru, pentru că geniul lui cuprinde sensuri și gesturi artistice de dincolo de timp, permanente și definitorii pentru un neam întreg, pentru o întreagă cultură și civilizație.

Mărturii despre George Enescu

de OVIDIU VARGA

Pentru un muzician (sau chiar și numai pentru un iubitor al muzicii) care trăiește în cultul lui Enescu, nu există satisfacție mai mare decît aceea de a afla noi date, de a descoperi noi aspecte ale universului enescian, fie că este vorba despre viața sau despre creația genialului artist.

Răsfoind recent unele „fișe Enescu" am dat peste un material nepublicat încă — transcrierea unei emisiuni radiofonice — în care am găsit o seamă de mărturii deosebit de semnificative, unele inedite, referitoare la cîteva perioade din viața marelui nostru muzician, pe care acesta le-a petrecut în Statele Unite ale Americii, unde a susținut concerte strălucite, a creat unele dintre paginile sale nemuritoare, a îndrumat discipoli de prestigiu mondial și a legat prietenii trainice.

Aceste mărturii aparțin unor artiști de frunte ai Americii, printre care compozitorul Walter Piston, violonistul Yohudi Menuhin. dirijorul Howard Mitchell, pianistele Hephzibah și Yalta Menuhin, scriitoarea Helen Kaufman și violonista Helen Arof, o elevă a maestrului.

Enescu a făcut repetate popasuri în Statele Unite ale Americii între anii 1923—1950. Primele sale concerte au avut loc în ianuarie 1923 cînd a condus Filarmonica din Philadelphia, iar sub bagheta lui Leopold Stockovski a interpretat *Concertul pentru vioară și orchestră* de Brahms, în sala Carnegie din New York ; ultimul concert a avut loc în aceeași sală la 22 ianuarie 1950, de astă dată în calitate de violonist, pianist, dirijor și compozitor. Cu acest prilej a interpretat și *Concertul pentru două viori și orchestră în re minor* de Bach, avîndu-l ca partener pe Yehudi Menuhin, acompaniați de Orchestra Operei Metropolitan sub bagheta lui Ionel Perlea.

De altfel Enescu cu Menuhin, împreună cu Filarmonica din Philadelphia, au interpretat dublul *Concert* de Bach, încă în anul 1930 (Menuhin avea doar 16 ani) la un post de radio din New York. Înregistrarea acestui concert se află în Arhiva sonoră a Bibliotecii Publice din New York. (Poate că o copie după această înregistrare, cu Enescu în plină maturitate interpretativă, s-ar cuveni să existe și în țara noastră, exemplu grăitor pentru muzicienii de azi și de mîine de la noi).

Cei trei frați Menuhin — Yehudi, Hephzibach, Yalta, care au avut prilejul să se afle de mai multe ori în preajma maestrului, fie în America, fie la vila „Luminiș" din Sinaia, evocă unele din aceste momente, cu veneraţie, subliniind forţa telurică a personalităţii acestuia : „Am fost întotdeauna deosebit de profund inspirat şi înflăcărat de extraordinara sa personalitate, de felul lui de a cînta, de intensitatea şi convingerea pe care le radiau arta şi făptura sa..." ne destăinuie celebrul său discipol ; ...,, rareori am auzit o orchestră să exprime atît de bine gîndurile compozitorului ca Enescu, cînd mă acompania la pian". Iar sora sa, Yalta Menuhin : „Puteam vedea întotdeauna pe feţele lor (ale lui Yehudi şi Hephzibach n.n.) o expresie de extaz, în afara timpului, după ce ieşeau de la lecţiile cu Enescu. Lumea lui interioară strălucea în ei şi în jurul lor ca o aureolă".

Referindu-se la creaţia componistică enesciană, Menuhin apreciază : „Calitatea compoziţiilor pe care le admir cu deosebire este a celor izvorîte din natura ţării sale... marile spaţii deschise, de pildă... Muzica lui transmite sentimentul spaţiului, al timpului, al veşniciei... care sînt mistere..." conchide Menuhin, sesizînd parcă acea „rezonanţă specifică" a spiritualităţii româneşti la care se referă Blaga.

În anul 1928, Enescu a fost invitat la Universitatea Harward din Cambrige (lîngă Boston) pentru a susţine, timp de doi ani, o serie de prelegeri, în faţa studenţilor de la clasele de compoziţie şi interpretare. Acolo l-a cunoscut pe tînărul (pe atunci) compozitor şi profesor Walter Piston, ale cărui mărturii sînt de-a dreptul revelatoare : „Nu-i plăcea să le numească prelegeri... Se aşeza la pian, vorbea despre compozitorii celebri pe care i-a cunoscut personal, în special despre Fauré şi Debussy. Deşi partiturile operelor lor complete se aflau aşezate pe pian, Enescu nu le atingea niciodată ; ilustra orice compozitor despre care vorbea, cîntînd la pian din memorie. Memoria lui era fenomenală".

Walter Piston ne informează că o dată l-a rugat pe Enescu să-i facă „un subiect de fugă" pentru studenţii clasei sale de compoziţie. A doua zi, Enescu i-a adus un plic mare pe care se afla scris „subiect de fugă în Do major", iar înăuntru plicului, manuscrisul fugii „cu toate dezvoltările imaginabile în adevăr uluitoare, după legile contrapunctului... După aceea Enescu s-a aşezat la pian şi a improvizat o altă fugă pe acelaşi subiect...". (Oare nu s-ar cuveni ca Muzeul Enescu să intre în posesia acestui plic cu conţinutul lui ?).

Din aceeaşi sursă aflăm că „într-o cameră mică, pe o stradă liniştită din Cambrige", Enescu a terminat primul act din opera vieţii sale *Oedip*. „Într-o seară, în casa unui coleg, Enescu a cîntat la pian partea orchestrei, iar din gură, partea vocală, traducînd în acelaşi timp cuvintele din franţuzeşte în englezeşte... A fost uimitor !" apreciază Piston. (Rigurozitatea ştiinţifică cu care ne-a obişnuit Octavian L. Cosma şi argumentele pe care le aduce în susţinerea cronologiei elaborării operei *Oedip* în remarcabila sa monografie „Oedipul enescian", îl vor îndemna, sînt convins, a lua în consideraţie şi această mărturie).

„În viaţa unui compozitor, conchide plin de admiraţie Piston, există cîteva personalităţi de seamă care par să domine ca nişte piscuri. Mă apropii de vîrsta la care pot vedea piscurile Muzicii în perspectiva anilor. Enescu, pentru mine a fost cu siguranţă, unul din aceste piscuri".

Scriitoarea americană Helen Kaufman evocă o serată de muzică de cameră „de neuitat" la care au participat George Enescu şi Fritz Kreisler : „Era la mine acasă şi Enescu urma să cînte într-un cvartet de coarde. A cîntat întîi la prima vioară ; apoi, simplu, a întrebat : — Nu aş putea încerca şi viola ? La sfîrşit a executat şi partea violoncelului. După ce a terminat cvartetul, s-a aşezat la pian şi din memorie a cîntat *Die Libestod* din *Tristan şi Isolda* de Wagner, într-o atmosferă de admiraţie şi uimire generală".

Dirijorul Howard Mitchell, directorul Orchestrei Simfonice Naţionale din Washington, consideră colaborarea cu Enescu în domeniul muzicii ca fiind „unul dintre cele mai mari privilegii ale vieţii sale" şi adaugă : „Deseori mă gîndesc la vremurile cînd a trăit Mozart, sau alt mare muzician a cărui memorie o venerăm în aceeaşi măsură... cred că Enescu se apropie foarte mult de asemenea genii".

Una dintre elevele sale americane, violonista Helen Arof, cu care Enescu a sustinut concerte în Europa si America, ne dezvăluie acea pasiune neîmplinită a maestrului de a compune mereu „în fiecare zi, în tren, pe vapor, în clipe de înălţare sau de chin... cu manuscrisul pe genunchi, rămînînd ore întregi imobil, cu ochii închişi, ca pradă unui vis... în fiecare zi, şase zile pe săptămînă, afară de duminică, pentru că, zicea Enescu zîmbind — duminica şi Dumnezeu s-a odihnit...". Şi Helen Arof continuă : „Enescu era universul, cred, pentru că obîrşia lui, inima lui şi gîndurile lui erau în România... Compoziţiile sale sînt încă atît de departe de ce ştim noi astăzi despre muzică, încît omenirea va trebui să mai crească pentru a înţelege ce a vrut să ne comunice Enescu...".

Mărturii, noi mărturii care vin să întregească imaginea atît de complexă a geniului muzicii româneşti, a cărui memorie o glorificăm în zilele „Festivalului Enescu".

Spectacol Glodeanu la Opera din Cluj

de CORNEL ȚĂRANU

Inițiativele de a promova noul în spectacolul de operă nu sînt prea frecvente și nu totdeauna posibile. Muncă de echipă, spectacolul de operă care-și propune înoiri, mai mari sau mai mici, necesită o colaborare și o reușită la *toți* parametri, fenomen norocos, nici el prea frecvent.

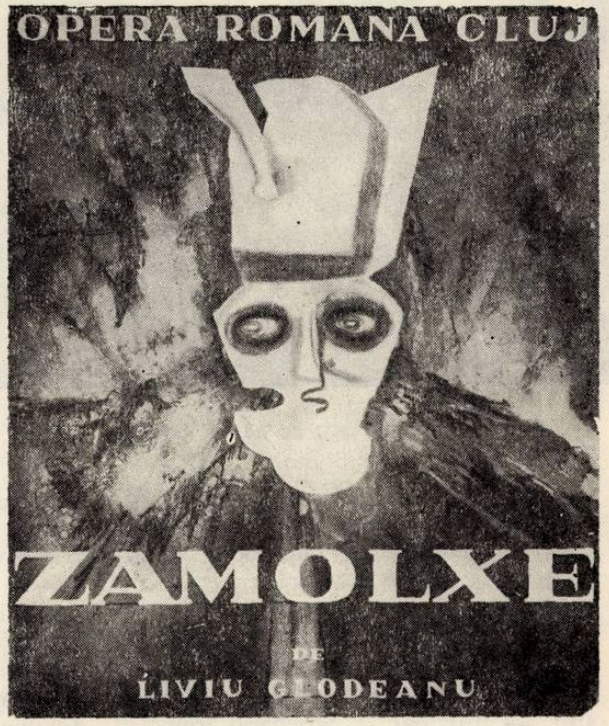
Pornind oarecum de la concluzii, trebuie să observăm că la noul spectacol al Operei clujene, tocmai această colaborare fericită și oarecum egală valoric a permis realizarea de ținută a premierei — duble — *Ulysse și Zamolxe* de Liviu Glodeanu.

Existau și niște premise pentru asemenea reușită. Regizorul și omul de cultură care este Ilie Balea realizase, deja, cu Studioul Conservatorului, un *Albert Hering* de Britten, excelent un *Prometeu* de Claudel, sau opera subsemnatului, *Secretul lui Don Giovani*, unde se puneau, stilistic, probleme de colaj, de adaptarea rapidă de la un stil la altul, pe o mișcare — pantomimă — foarte solicitantă pentru tinerii cîntăreți-actori. Mai recent, cu Ars Nova, Ilie Balea a imaginat o versiune interesantă (proecții, balet — pantomimă) a *Poveștii Soldatului* de Stravinski.

Întîlnirea cu cele două partituri de Glodeanu i-a permis rigizorului clujean realizarea unor proiecte de lărgire a sferei vizualului, de construcție structurată a regiei.

„Spectacolul pe care îl prezentăm publicului — mărturisește I. Balea în programul de sală — pornește de la — poate — temerara năzuință către un teatru total : muzică, poezie, gest și imagine, înmănuchiate într-un întreg spectacular în care fiecare rostește propriul cuvînt și totodată grăiesc în cor, completîndu-se reciproc și dezvăluindu-și în colaborarea lor concertantă resurse noi de expresie, scopul fiind unic — deslușirea poetic-dramatică a ideii...".

Ulysse, opera balet-pantomimă, sau mai de grabă cantată scenică „vizualistă", dezvoltă prima versiune simfonică (1967) pe texte de Mihai Ungureanu, adăugîndu-i inserturi recitate (din Homer) și cîteva momente noi de balet-pantomimă. Vizualizarea, pe un fundal proiectat, realizată de George Codrea, redă fidel sau stilizat, linia grafică a arhaicelor desene de pe amforele grecești. Elementul vocal-simfonic (soprana Agneta Kriza, plasată în fosă, în dispoziție excelentă) servește fundal-eposcomentariu baletului pantomimă.



Elementul cuvînt (Homer) e subliniat uneori de o bandă sonoră cu „sunete naturale" (valuri, vînt) și de o pantomimă expresivă.

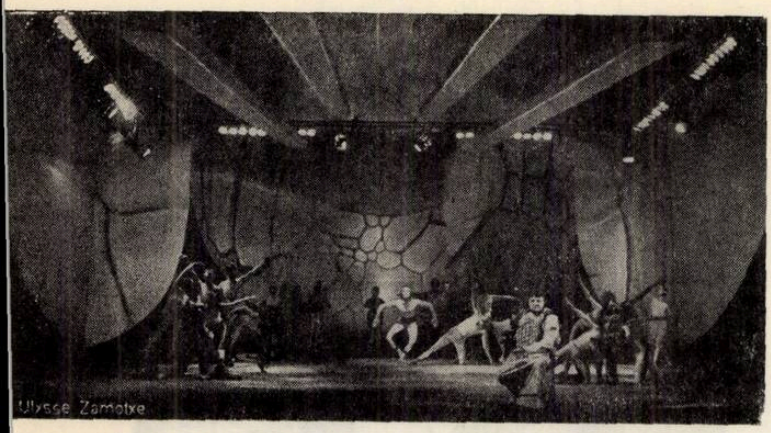
Trio-ul tinerilor coregrafi Valeria Gherghel, Radu Ciucă, Francisc Zsigmond a oscilat aici între soluția tradițională (predominantă) și unele elemente de balet modern.

Calitatea muzicii, incontestabilă e însă primordial simfonică, efortul de adaptare, chiar ingenios, se simte, iar multitudinea elementelor folosite, nelipsită de momente impresionante (furtuna, spre exemplu) e de un efect cam compozit, neavînd decît o concepție *orizontală* (în succesiune) și prea puțin una *verticală*. Efortul, însă, de ajustare scenică e meritoriu, conține multe idei ingenioase și, poate, un plus de finisare îl va desăvîrși, în orice caz, el deschide o perspectivă și altor creații (simfonice, de cameră) capabile să fie *convertite* scenic, precum și disponibilitățile expresive ale tinerilor balerini Mihaela Pop, Adrian Mureșan, Eva Maksay și Lucia Cristoloveanu.

Întruchiparea muzicală a poemului dramatic *Zamolxe* a lui Lucian Blaga, cunoscută și apreciată deja din versiunea ei de concert si-a aflat în spectacolul clujean corespondentul scenic și ideatic.

Compozitor robust, aspru, construit, Glodeanu a explorat în creatii precedente cu notabile succese genul simfonic, vocal-simfonic, pentru a ataca o partitură ce utilizează procedee „de la vorbire la cîntec", de la simple recitative monodice la ample *structuri* (ș.a.) orchestrale", cum le definește autorul.

Atmosfera mitico-simbolică, de legendă protoistorică învăluită în ceață, cu „aspecte arhaice și atemporale" este admirabil reușită de



„Zamolxe": scenă de balet

Glodeanu „în severitatea unui limbaj muzical dincolo de melodic și nemelodic, încercînd a construi scenic, spectacular și profund, oglinda unui mare mit al acestui pămînt".

Meritul acestei întreprinderi începe de la libretul, condensat în cinci tablouri de compozitor, redus la esențial, avînd și o construcție simetrică, în care primul și ultimul tablou sînt — muzical — aproape identice. Așadar : *Ritual păgîn*, cu o abundență de formule obișnuite și heterofonii corale, cu desfășurarea geometric-mecanică a evenimentelor muzicale ; *Exorație*, reprezentînd monologul vorbit al lui Zamolxe, cu sonoritatea „orfică" a harpei și cu o creștere — descreștere în oglindă (procedeu deseori folosit), pe un text de o mare frumusețe ; *Oprobiu*, moment de mare tensiune, culminînd cu alungarea lui Zamolxe din cetate ; *Conjurație*, încercarea de zeificare a lui Zamolxe, ridicarea statuii lui (simbol : „împietrirea" învățăturii sale), în fine *Ritual pentru Zamolxe*, reluînd muzica primului tablou (în locul zeității „Gebeleisis" se scandează acum, cu o tragică ironie : „Zamolxe"), înfruntarea între Mag și Zamolxe și deznodămîntul : Zamolxe își dărîmă propria statuie și e ucis de gloata asmuțită de Mag. Triumful învățăturii lui Zamolxe, corul scandînd : „Din clipe ca din niște muguri plini cresc veșnicii rodind în neam o mare de lumină".

Toată creația anterioară a lui Glodeanu pare o pregătire pentru *Zamolxe*, de departe cea mai bună pagină a sa. Întîlnirea cu Blaga, cu acest Blaga al mitului protoistoric s-a dovedit a fi decisivă pentru maturizarea talentului său. Să mai notăm că este vorba de a doua operă românească pe un text de Lucian Blaga și de primul spectacol Blaga la Cluj, după mulți ani *.

Ne amintim acum, din crîmpeele discutiilor avute cu marele nostru poet, prin anii 1956—57, dorința de a-și vedea pusă pe muzică una din piesele sale. Liedurile pe care le scriam în aceea perioadă de semianonimat a poetului (ciclul „Cetini negre", le imaginam ca pe un preambul, ca pe o apropiere de lumea poetică blagiană). Cît de mult s-ar fi bucurat să asiste la o premieră cu Zamolxe !

Muzica lui Zamolxe e dăltuită în linii aspre geometrice. Partitura, uriașă, editată excelent de Editura muzicală, amintește parcă, prin triunghiurile și romburile maselor sonore, de sculptura unui Brâncuși, față de care nu o dată Blaga își mărturisea afinitatea. Ea continuă și perfecționează „constructivismul" lui Glodeanu. Axele de simetrie, „oglinzile" au un rol important, proporțiile sînt măsurate matematic (ca duratele din „Exorație"), alături de formule ritmice încadrate în „casete" ce se continuă apoi aleatoric.

Există o varietate în structuralismul lui Glodeanu, ce nu exclude momentul de dens lirism al monologului lui Zamolxe.

Mitica simbolico-filozofică e clarificată, luminată în culori tari și esențiale, calitățile de arhitect ale autorului vertebrează un text esențialmente poetic și aparent puțin construit dramatic.

Partitura, cu aerul ei de negratuit grafism, denotă că toate aceste principii constructive cresc dintr-o lume modală (poate „premodală") autentică, originală, a noastră.

Iată cum o muzică nestrăină de o gîndire tangentă, să zicem, unui Xenakis, se păstrează vie și personală, tocmai prin ancorarea ei în tradițiile noastre străvechi, fără greș intuite. Xenakis însuși ne mărturisea (vezi și studiul său *Pour une Métamusique*, La Nef, nr. 9. Paris 1967) că aprofundarea unei lumi modale sau bizantine poate fi o cale de dezvoltare mult mai fructuoasă pentru compozitorii din sud-estul Europei decît muzica serială, specifică Europei Centrale...

Pornind de la studiul minuțios al partiturii, Ilie Balea a căutat și a găsit diferite moduri de structuri echivalente cu ale muzicii. Sursele sonore au fost „stereofonizate" astfel : corul, despărțit în două loji — stînga — dreapta, percuția — loja jos stînga — o parte a alămurilor în loja de jos, dreapta.

Muzica, ce pare foarte oratorială la o primă audiție, și-a găsit un permanent comentariu în corpul de balet, de astă dată excelent integrat concepției. Costumele (în față alb, în spate negru) au permis și ele diferențierea netă între „lumea magului" și „lumea lui Zamolxe".

Scenografia e de o mare ingeniozitate (G. Codrea), cei cinci stîlpi suspendați acționînd ca un *personaj*, alături de proiecțiile (ecran mare central, două ecrane mici laterale) care urmăresc mereu acțiunea, prin soluții deseori expresive, suprapuse perfect textului, atmosferei. Luminile (150 de manevre în 45 de minute) urmăresc, pas cu pas, partitura, punctările percuției, densitățile sonore.

Conglomeratele ritmice (spre exemplu cele cinci ritmuri ale „cortinei de alămuri" ce deschid și închid lucrarea), mișcările sacadate ale

*) Enigmaticul *Meșter Manole de S.* Toduță e încă inedit (terminat prin 1946...).

baletului în primul tablou, sînt doar cîteva momente ale muncii regizorului.

Formulele de simetrie ale partiturii sînt „comentate" vizual de grupurile în continuă mișcare ale baletului. Cu atît mai mult cu cît există referințe la contactele lui Zamolxe cu școala pitagoreică.

Regizorul a studiat și arhitectura sanctuarelor dacice. O corelare *pe verticală* a vizualizării, posibile doar într-un spectacol de televiziune, ar adăuga o nouă dimensiune spectacolului.

În acest cadru de „spectacol total", seducător prin geometrismul său sever, dar și prin momentele de „respiro" (revin la „Exorație") evoluează cele două personaje, Magul (Traian Popescu), și Zamolxe (Mugur Bogdan). Solicitați la maximum, (intonațional, ritmic, formule de vorbire cîntată, ritmată liberă), cei doi interpreți realizează creații viabile, ajungînd la o vizibilă identificare și autodepășire. O rezervă, costumul cam straniu al lui Zamolxe.

Orchestra pregătită de dirijorul Ion Iancu și corul (Emil Maxim) au rezolvat convingător probleme cu care nu s-au mai întîlnit, s-au identificat muzicii, servind-o cu entuziasm.

Mai trebuie pomeniți eroicii mașiniști de la lumini, care, cu mijloace arhaice (cînd o să ne hotărîm, odată, să dotăm teatrele noastre cu aparatura „la zi" ?), au realizat cu strictețe o „partitură" atît de încărcată : ei se numesc Simion Topan — maestru de lumini, Ștefan Măruțeriu — coordonarea tehnică și Filotti Buburuzan — regia tehnică.

Spectacolul Ulysse-Zamolxe de la Cluj deschide o pagină nouă în arta spectacolului de operă românească de care va trebui să se țină seama de acum înainte.

El demonstrează că muzica de azi devine asimilabilă atunci cînd e cuplată cu o concepție vizuală ce face apel la limbajul de azi al artei spectacolului.

Simfonia a IV-a „In memoria lui Nicolae Iorga" de Doru Popovici

de ANTON DOGARU

Doru Popovici ne-a obișnuit cu predilecția sa spre opere omagiale în care a căutat, pe baza gîndirii și sensibilității proprii, să renască memorial cîteva din cele mai renumite personalități ale artei și culturii noastre. Văd în această manieră reunirea, într-o singură modalitate de exprimare creatoare, a talentului său atît în domeniul compoziției cît și ca istoriograf. Întotdeauna, pe acest drum, compozitorul pornește deosebit de impresionat de viața și activitatea personalității pe care caută să o omagieze. „Mi-aduc aminte de ziua mohorîtă în care a venit bunicul meu și a spus părinților mei, cu glasul stins, resemnat, nemaiavînd nimic din virilitatea vocii de bas, altădată atît de expresiv timbrată : „L-au ucis pe Iorga" ...Nu aveam maturitatea să înțeleg mersul evenimentelor. Nici nu eram conștient de faptul că trăiam o epocă de bejenie, despre care istoricii, scriitorii și artiștii vor depune mărturie cîndva. Mai tîrziu am înțeles și am aprofundat semnificațiile acelor vremuri de jale".

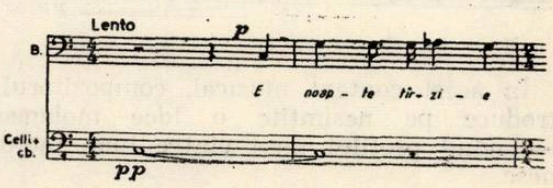
Ulterior, Doru Popovici a avut mai multe ocazii să augmenteze aceste impresii întipărite puternic. Umanismul și patriotismul marelui istoric și om de cultură care a fost Nicolae Iorga au constituit dimensiunile principale ale conștiinței cu care compozitorul a pornit la alcătuirea *Simfoniei a IV-a.*

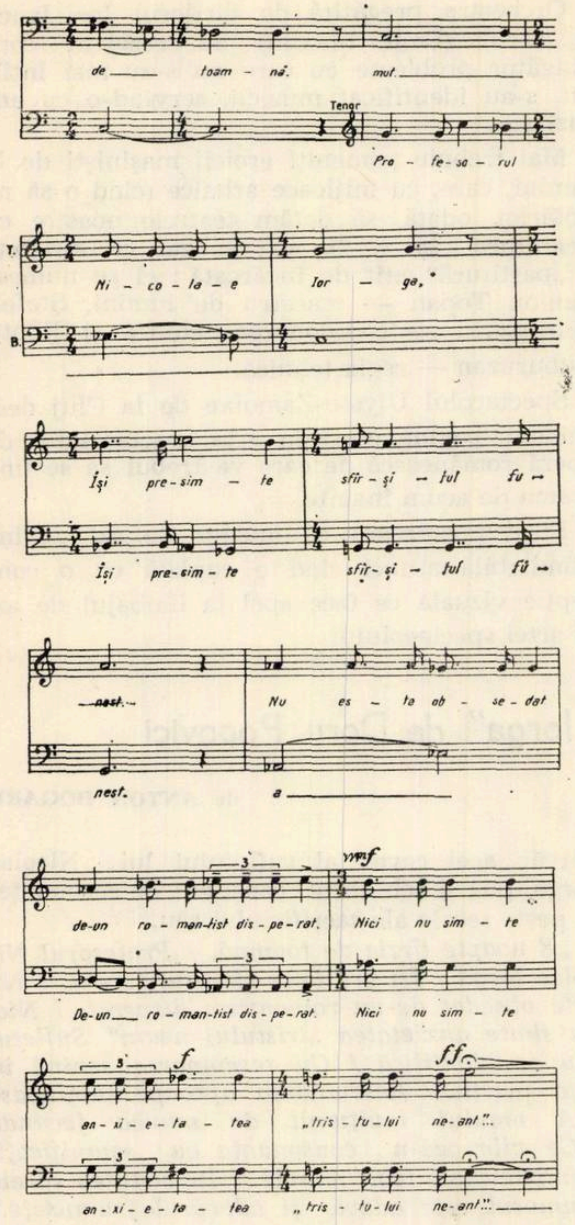
Încă din suita de madrigale, *Dialog cu timpul,* Doru Popovici subliniază că : „primul opus evidențiază un melos tragic, cu intonații de baladă și de bocet, ce în final se înseninează, redînd parcă „acel ceva" al sufletului lui Nicolae Iorga, pur și echilibrat, conștient de rezonanțele peste secole ale sacrificiului său.

„E noapte tîrzie de toamnă, / Profesorul Nicolae Iorga / Își presimte sfîrșitul funest. / Nu este obsedat de-un romantism disperat, / Nici nu simte anxietatea „tristului neant"./Sufletul său se identifică / Cu resemnarea senină în fața morții, / Resemnarea aproape luminoasă / A omului mulțumit de munca fecundă / Ce vibrează-n consonanța cu semnificații olimpiane ale legii morale. / În virtutea căreia frumosul este adevăr și adevărul frumusețe."

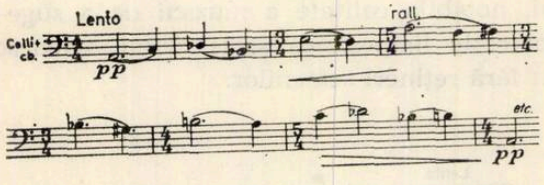
Acest text poetic, aparținînd compozitorului, sobru și auster, impresionant prin vibrația circulară a timpului istoric pe care caută să-l fixeze, tratat coral, constituie *secția aurea* a simfoniei.

Din acest motiv eterofonic. Doru Popovici construiește finalul simfoniei, ale cărui culori convingătoare și impresionante, îmbracă haină de frescă. Remarc, în special în aceste pagini, notabila calitate a muzicii de a sugera apoteotic limpezimea sacrificiului omenesc dăruit fără rețineri semenilor.

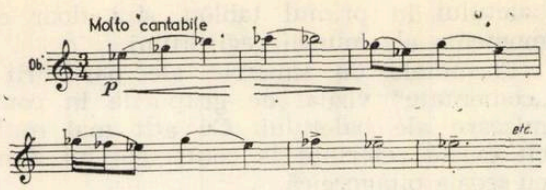




Merită să cercetăm sumar și părțile care premerg finalul — muzică gîndită ca pregătire și, într-un fel, ca explicație a acestuia. Lucrarea debutează cu o temă meditativă, evocatoare — expusă de corzile grave, care servește ca material pentru arhitectura unei forme de *passacaglie*.



În acest context muzical, compozitorul introduce pe nesimțite o idee melancolică, — avînd profilul unui cîntec lung moldovenesc.



Spre deosebire de planul de expunere, mai mult polifonic, al primei idei, aici constatăm situarea pe un teren omofon bitonal, cu asperități ce țin de ciocniri diatonice.

Dezvoltarea utilizează materiale derivate din teme, al căror profil este dinamizat ritmic — compozitorul încercînd o unificare a celor două planuri tematice. Predomină, în cadrul travaliului, procedeele polifonice, care nu se depărtează, în nici un caz, de materialele tematice ci evidențiază anumite latențe ale acestora, încercînd, așa cum arătam, o unificare a lor.

Repriza reformulează, concis, ideile primare, intenționînd o liniștire ce suspendă, oarecum, întreaga dinamică a secțiunii.

Contrastant prin structură și sens, scherzo-ul median al simfoniei amintește de forma unui *ricercar grotesc* care conduce spre finalul cu cor. Ca elemente de atracție tehnică, semnalăm în *scherzo* utilizarea clusterelor, pe toată întinderea corzilor, un moment de suspens, anacruzic reprizei tematice, precum și proiectarea pe verticala armonică a tuturor elementelor melodice care alcătuiesc profilul celor două teme din *scherzo*.

A patra simfonie semnată de Doru Popovici continuă și adîncește elementele de limbaj simfonic cucerite în cele trei anterioare. Dacă prima simfonie folosea vocabularul modal, a doua pe cel serial iar a treia diatonismul bizantin, în această lucrare compozitorul încearcă o sinteză a limbajelor — sub semnul valorificării creatoare a moștenirii enesciene și acelei aparținînd lui Paul Constantinescu. Ceea ce aduce, în plus, Doru Popovici este, după părerea mea, un spor de cantabilitate — de alură vocală — instrumentația însăși fiind gîndită cu aceste dimensiuni. De aici un conținut în stil bizantin al lucrării care, pe terenul simfonic ales, poate oferi un domeniu de creație deosebit de atrăgător și pe care așteptăm noi reușite ale compozitorului.

Studii de virtuozitate pentru pian de Leib Nachmann

de **RADU NEGREANU**

Publicînd caietul la care ne referim, Editura Muzicală a pus la dispoziția pianiștilor, mai ales a celor tineri, o lucrare valoroasă și menită prin specificitatea ei să umple un loc relativ gol în repertoriu. Sînt studii de un vădit interes, atît artistic cît și tehnic-pedagogic, avîndu-și mai toate izvorul în intonații melodico-ritmice ale folclorului românesc, iscusit adecvate scopului pedagogic urmărit.

Compozitorul continuă astfel cu succes una din direcțiile demersului său creator, aceea de a stimula activitatea tinerilor interpreți instrumentiști. Atenția predilectă ce a arătat-o Nachmann Leib pianului își găsește motivația în propriile sale începuturi muzicale, ca tînăr pianist tinzînd spre stăpînirea la nivel de măiestrie a instrumentului său.

Născut în 1905, student al Conservatorului din Iași (la profesorii I. Sibianu, Radu Constantinescu, A. Ciolan, Al. Zirra) și mai tîrziu, la Saratov în U.R.S.S., el și-a îndreptat în decursul timpului din ce în ce mai mult preocupările muzicale spre compoziție, fiind autorul a patru simfonii, al unor cantate, lucrări concertante, piese camerale (cvartet, cvintet, dixtuor) și al preludiilor pentru pian *Amintiri din Doftana* (publicate de Editura Muzicală), dar și spre pedagogie și cercetarea muzicologică.

L. Nachmann a funcționat timp de zece ani ca profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

Comună tuturor lucrărilor sale este năzuința valorificării folclorului românesc, mai ales a celui moldovenesc, în forme ale artei culte. Pe de altă parte, lupta pe plan politic, căreia i-a consacrat o bună parte a vieții (ca vechi membru al Partidului Comunist și îndurînd timp de mulți ani regimul aspru al închisorilor, al terorii poliției burgheze) a constituit un motiv inspirator de bază în creația sa muzicală. Mai toată producția sa componistică este străbătută de ideea programatică a luptei pentru victoria socialismului.

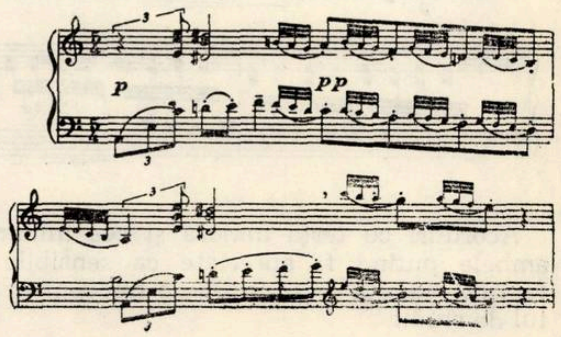
În același timp, activitatea de pedagog i-a prilejuit o puternică legătură afectivă cu tineretul muzical, legătură pe care a înțeles să o traducă pe plan compozițional prin scrierea mai multor piese concertante pentru diferite instrumente și orchestră. Astfel au luat naștere concertele sale pentru pian, violoncel, contrabas, corn, trompetă, trombon. În aceeași direcție de creație se înscriu și *Suita pentru patru contrabași*, precum și *Studiile de virtuozitate* ce fac obiectul prezentului articol.

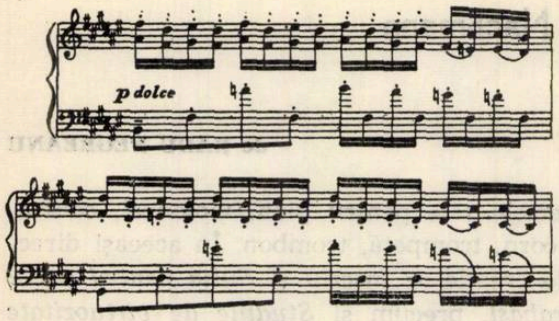
După cum se știe, primul mare compozitor ale cărui Studii pianistice au intrat în rîndul operelor de superioară artă muzicală a fost Chopin. Noul caiet al lui L. Nachmann evocă adesea amintirea ilustrului romantic, filiația chopiniană este — aș crede — voit subliniată în mai multe studii, de pildă în numerele 3,4,6,7. Anumite întorsături melodice, unele aspecte ale facturii pianistice, unele succesiuni armonice în linie cromatică coborîtoare, etc. tind să redea — aș zice — o imagine stilistică a marelui înaintaș.

Trecînd însă peste această manifestă descendență chopiniană, se impune în prezentele studii caracterul românesc, limbajul melodic, precum și unele consecințe pe plan armonic și ritmic ale inspirației din folclorul nostru.

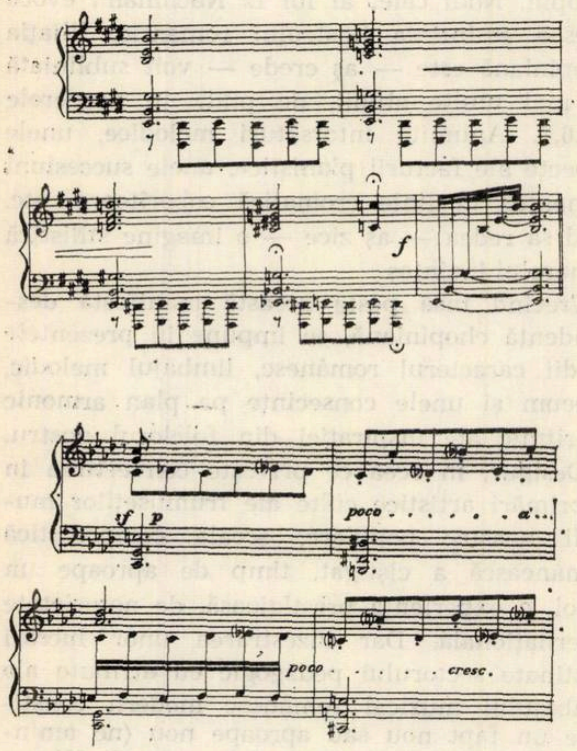
Desigur, în ceea ce privește convertirea în exprimări artistice culte ale frumuseților muzicii noastre populare, școala componistică românească a cîștigat, timp de aproape un secol, o experiență prestigioasă, de notorietate internațională. Dar înzestrarea unor lucrări destinate sectorului pedagogic cu atribute ale limbajului muzical românesc modern constituie un fapt nou sau aproape nou (ne amintim cîteva piese de același gen de N. Kirculescu și V. Filip) în muzica noastră și un merit principal al Studiilor de virtuozitate de Nachmann Leib.

Modurile populare, cu deosebire lidicul și eolicul cu cvarta suitoare, sînt prezente pe tot parcursul țesăturii muzicale, uneori în suprapuneri modale, ca de pildă în exemplele de mai jos, extrase din numerele 2 și 10:

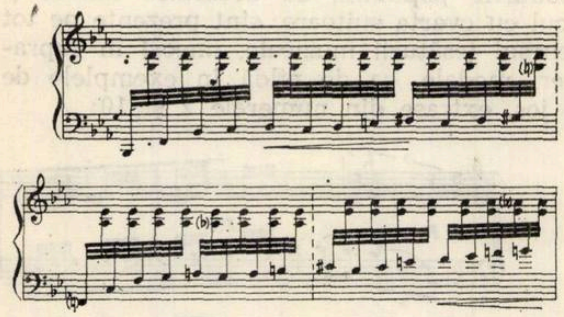




Interesante agregate armonice reies din suprapunerea sensibilelor cu sunetele constitutive ale modului:

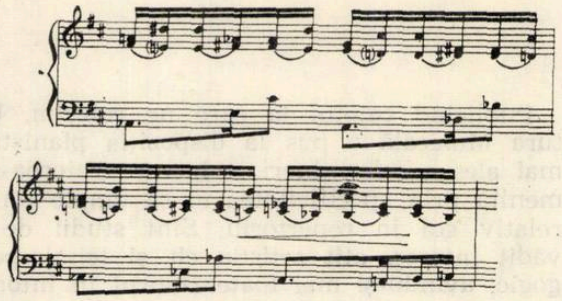


Pe alocuri, extinderea folosirii sensibilelor duce la aspecte — trecătoare — de bitonalism:

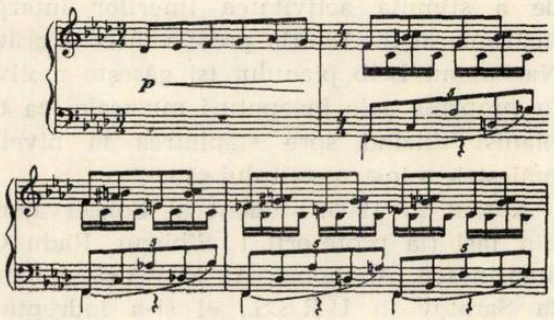


Acorduri cu terța majoră și cea minoră — ambele putînd fi apreciate ca sensibile una față de cealaltă — se întîlnesc frecvent în caietul de studii.

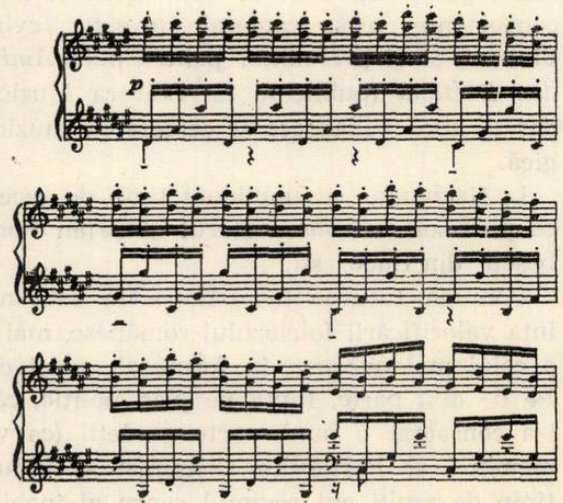
Unele disonanțe pline de culoare în numerele 5, 6, 9 rezultă din folosirea notelor de pasaj diatonice și cromatice. Pe linia valorificării ar-



monice a notelor sensibile se plasează și utilizarea îndrăzneață a intervalului de septimă mare în secțiunea mijlocie a studiului no. 7 *



sau în nr. 10 :



Pe planul evocării timbrale a instrumentalisticei populare se înscrie imitația țambalului în studiul final nr. 12, piesă de mare anvergură

* Referirea noastră repetată la acordurile cu sensibile se întemeiază nu numai pe creația proprie-zisă, dar și pe activitatea de cercetare și analiză muzicală a compozitorului, activitate concretizată în lucrarea sa muzicologică, „Corelația dintre politonalism și acorduri cu sensibile cu și fără polimodalism". Este evident că observația și studiul atent al partiturilor supuse analizei au oferit noi sugestii creatoare compozitorului.

tehnică, în gen de toccată, care mai mult ca oricare alt studiu din caiet, s-ar putea executa separat, independent de celelalte. De altfel, interpretul atras nu numai de demonstrația tehnică dar și de farmecul strict muzical al unor piese din caiet ar putea prezenta în concert un grup mai restrîns; preferința noastră personală s-ar îndrepta astfel spre studiile nr. 1, 4, 9, 12...

În general, prin conținut și modalitate a exprimării artistice, noua lucrare a lui L. Nachmann, ca de altfel mai toată creația sa, se plasează în zona stilistică a unui romantism îmbogățit cu experiența sonoră a impresionismului și bineînțeles — cu cea a compozitorilor români din generația lui George Enescu și a urmașilor săi.

Nu poate fi trecută pe planul al doilea valoarea tehnică — pedagogică a caietului de studii și se cuvine deci, a zăbovi asupra ei. O multitudine de formule dintre cele mai importante ale cîntării pianistice își găsesc aici oglindirea: game și alte diferite forme de mișcare rapidă a degetelor, octave, terțe și sexte în legato și staccato, triluri, mîini alternate, salturi la distanțe mari, jocul legato cantabil, îmbinarea melodiei și acompaniamentului la aceeași mînă, etc.

Piesele pun exigențe din cele mai mari pianistului, ele se adresează ca atare celor ajunși pe o treaptă destul de ridicată a meșteșugului tehnic. Cu toate acestea aș considera ca excesivă apariția frecventă la mîna stîngă a acordurilor de decimă și chiar undecimă; acestea cer o extensie a mîinii foarte greu realizabilă pentru majoritatea pianiștilor și — ca atare — obligă la o cîntare arpegiată ce dăunează atît cursivității discursului muzical, cît și însăși dezvoltării naturale a tehnicii mîinii stîngi. O altă rezervă, de data aceasta pe plan estetic, aș formula cu privire la prezența prea des repetată a secvențelor și a succesiunilor cromatice coborîtoare, avînd ca efect — cred — o anumită uzură a potențelor lor expresive.

Unele studii, ca nr. 4 și 6, mai puțin dificile apelează mai ales la resursele interpretative ale executantului și constituie astfel un contrast binevenit în desfășurarea întregului ciclu. De altfel, structurarea caietului de studii ține seamă de principiul estetic al varietății. Succesiunea pieselor oferă schimbări continui de stări sufletești, de tonalitate, de mișcare, de formă muzicală, de dinamică a sentimentelor. Studiul nr. 1, cu alcătuirea sa mai simplă, cu expresia sa mai directă, expunînd însă limpede concepția estetică generală a lucrării, se înfățișează ca o deschidere adecvată a ciclului; iar Studiul final, nr. 12, de dimensiune mai amplă și cu o spectaculoasă dezvoltare a laturii de virtuozitate, închide în mod fericit acest ciclu. Astfel, cele 12 studii din caiet ar putea alcătui, în totalitatea lor, o parte de sine stătătoare a unui program de recital.

RECENZIE

Max Eisikovits: „Polifonia Barocului" Stilul Bachian

de **LIVIU COMES**

Polifonia Barocului, apărută la cîțiva ani după **Polifonia vocală a Renașterii,** constituie o urmare firească a acesteia. Ambele lucrări ale pedagogului clujean Max Eisikovits se situează pe linia eforturilor de reînnoire și modernizare a învățămîntului contrapunctului, prin scoaterea lui din scolasticismul arid și așezarea pe baze științifice.

Autorul combate în mod hotărît conceptul de contrapunct abstract și atemporal: „Nu există tehnică abstractă, ea izvorăște și e legată indisolubil de expresia și de conținutul unei epoci, a unui stil. Tehnica desprinsă de stil este un nonsens științific și pedagogic" (Polifonia vocală a Renașterii, Ed. Muzicală 1966 pag. 6). Învățămîntul contrapunctului trebuie ancorat în creația și tehnica concretă a celor două mari epoci de culminație și sinteză polifonică: Renașterea și Barocul, reprezentate prin stilul palestrinian și stilul bachian, care, acumulînd experiența trecutului, deschid în același timp porți largi spre viitor. Contrapunctul acestor două stiluri de bază este abordat prin însușirea în primul rînd a elementelor stilistice și apoi a procedeelor de creație polifonică dezvoltate în sînul lor. Prin aceasta tehnica contrapunctică este asimilată în mod firesc, în albia stilistică a muzicii care a generat-o.

În **Polifonia Barocului,** principalele elemente ale stilului bachian sînt tratate în mod organizat, acordîndu-se o deosebită atenție sistemului tonal-funcțional, cadru al desfășurării materialului sonor, apoi trăsăturilor liniei melodice, de un pronunțat caracter instrumental, și, în sfîrșit, tratării disonanței, factor determinant al compatibilității planurilor melodice suprapuse. Problema disonanței și stilul bachian se bucură de o amplă și minuțioasă tratare. Normele sub care se desfășoară procesul coordonării celor două dimensiuni sînt privite sub două aspecte esențiale: 1. lărgirea rigorilor simultaneității renascentiste, pentru a răspunde funcționalismului tonal. 2. asigurarea supleței și mobilității liniilor melodice în cadrul determinismului vertical a priori. „Îmbogățind sub toate aspectele formele de aplicare a disonanțelor, Bach aduce o contribuție substanțială nu numai în procesul de transformare a disonanței rigide verticale

de esență armonică, într-una suplă, melodică, dar și la dispariția lentă, de o importanță istorică pentru evoluția de mai tîrziu a artei muzicale, a deosebirii principiale, sub raportul tratării și funcțiunii estetice, a contrastului dualist dintre consonanță și disonanță, accelerînd procesul lor de dizolvare sau — folosind termenul lui Schönberg — de „emanciparea disonanței", — spune Max Eisikovits.

Un loc important este rezervat procedeelor de creație polifonică proprii epocii și stilului, expuse la 2, 3, 4 și mai multe voci: mișcarea alternativă, imitația, canonul, contrapunctul dublu și multiplu, țesătura motivică, basul ostinat etc. În general problemele de tehnică contrapunctică sînt tratate într-o manieră modernă, renunțîndu-se la metoda „speciilor contrapunctice" și punîndu-se accentul pe creația muzicală vie.

Atragem atenția asupra ultimului capitol al cărții, deosebit de interesant, intitulat „Elemente ale limbajului muzical bachian în lumina muzicii din prima parte a secolului al XX-lea". Contrar tezei lui A. Schweitzer exprimată prin cuvintele: „Bach însemnează o încheiere: nimic nu pleacă de la el ci totul duce doar la el", — autorul demonstrează prezența unor procedee avansate, nu întîmplătoare și disparate, ci organic și masiv prezente în capodoperele vocal-instrumentale ale lui Bach: totalul cromatic utilizat pe spații strînse, octava micșorată proiectată linear și acordul alfa, gama din tonuri întregi, întrebuințarea intervalelor nemelodice (cvinta micșorată, cvarta mărită, septima), succesiunea melodică de cvarte etc.

De altfel frecventele incursiuni și proiectări ale problemelor în muzica sec. XX întîlnite în cele două lucrări ale lui Max Eisikovits, constituie premisele unui al treilea volum, în elaborare, intitulat „Aspecte ale tehnicii polifonice din prima jumătate a secolului nostru", prin care autorul va încheia un ciclu — triptic, prezentînd trei etape semnificative ale evoluției polifoniei europene din ultima jumătate de mileniu.

Luat în parte, cel de al doilea volum al acestui triptic, **Polifonia barocului,** se impune în mod cert prin înalta sa ținută științifică, prin originalitatea și bogăția ideilor pe care le conține și prin poziția contemporană în abordarea problemelor, situîndu-se astfel printre realizările de prestigiu ale muzicologiei și pedagogiei românești.

DIN ȚARĂ

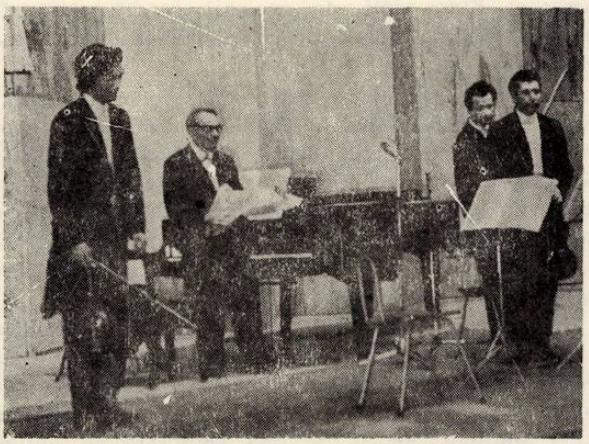
Brașov: Festivalul muzicii de cameră

de ROMEO ALEXANDRESCU

Cel de al patrulea festival anual de muzică de cameră din Brașov s-a desfășurat în primele opt zile ale lunii iulie, într-o ambianță sărbătorească, atît datorită unui cumul de manifestări de artă din cele mai valoroase cît și printr-o participare de amploare a publicului auditor. Ajuns la ediția din acest an în neîntrerupt spor de importanță, festivalul și-a cîștigat în chip temeinic viabilitatea, spulberînd ultimele îndoieli care ar mai fi putut dăinui în privința ei. Astăzi, ceea ce se putea visa nu prea de mult, în clipe de hazardat optimism, a devenit o incontestabilă realitate: muzica de cameră și-a obținut locul cuvenit în concernul culturii noastre, învingînd hotărîtor vechi rezistențe și devenind ca și muzica solistică, simfonică sau corală, un bun de plenitudine al ei. Stimulatorul festival o confirmă cu forțe și efective crescînde. Creația muzicală românească nu mai are motive de timiditate în acest domeniu al ei, practic atît de justificată în trecut, în fața interesului foarte slab pentru gen întîlnit la ascultători și a rarelor și sporadicelor grupări ce activau, resemnate. Acum, ca printr-un miracol, toate condițiile ce lipseau coincid: multitudine de formații bune de instrumentiști de variate componențe în cadru cameral, un public de nesperată consistență, un for de promovare, de selectare, de ilustrare periodică a victoriilor obținute și mai tonifiant și mai îmbucurător ca totul, un minunat tineret studențesc interpretativ care atinge, încă din epoca studiului, realizări uimitoare. În această chezășie de viitor este exclus a nu se crede fără rezerve. Cele mai frumoase țeluri vor fi atinse.

Emilia Petrescu

„Collegium Musicum Academicum" din Cluj



Formaţia „Pro Musica" din Braşov

Formaţia de instrumente vechi a Facultăţii de muzică din Braşov

Wynford Evans şi Carl Schavitz

Totul nu este însă un fenomen ivit peste noapte, ci rezultatul unor îndelungi şi entuziaste strădanii generale, de la profesorul de perfecţionare pînă la îndrumătorul din prima clasă elementară, de la tînărul interpret în formaţie pînă la ucenicul instrumentist care învaţă cu rîvnă nu din unica dorinţă de a deveni o celebritate, ci din dragostea pentru muzică ce i s-a insuflat, care-i înzeceşte puterile. Şi, an de an, în mijlocul fluxului de dezvoltare pe toate tărîmurile resurselor realizatoare ale poporului nostru, iată unde s-a ajuns.

Bineţe voioasă tuturor şi luminos preambul la zilele braşovene ale muzicii de cameră din acest an, *Concertul pentru orchestră de coarde* al lui Paul Constantinescu, cu prima lui parte, a deschis porţile armoniilor camerale, încredinţat orchestrei de cameră a Filarmonicii „Gh. Dima", însufleţitoare prin disciplină unită avîntului şi sub îndemnurile tînărului dirijor Ilarion Ionescu Galaţi, de pe acum un încercat talent.

Scena Teatrului Dramatic a găzduit, în continuare, formaţia permanentă „Pro Musica", grup de muzicieni din Braşov strînşi în jurul compozitorului şi pianistului Liviu Telcu, concertist de întinsă arie de posibilităţi, care a prezentat o cantată de Händel, susţinută vocal de impunătorul bas Helge Bömches şi apoi patru lieduri, toate pe versuri de Arghezi, deosebit de bune şi aparţinînd fiecare altui compozitor. *Seara*, semnat, de mîna inimitabilă a lui Paul Constantinescu, *Zdreanţă*, scris cu simţită măiestrie de Diamandi Gheciu, *Nici nu-i pasă*, lied de o delicată poezie de Felicia Donceanu şi *De-abia plecaseşi*, de interesant reliefată expresivitate şi elocvent conturat de Liviu Teodor Teclu, pianistul şi clavecinistul remarcabil al întregii prezentări camerale. Soprana Liliana Pagu a caracterizat şi diferenţiat comunicativ ciclul acestor patru lieduri.

Muzica de cameră pur instrumentală şi-a luat apoi cea mai directă intrare în drepturi cu *Cvartetul cu pian* op. 15 de Gabriel Fauré, atît de rar ascultat, deşi cuceritor inspirat în vibranta lui sensibilitate şi fermecătoare ţesătură instrumentală ce-l exprimă. Mai timidă în elanuri în primele două părţi, deşi în excelent ansamblu, în ultimele două, *andante şi final*, furată ea însăşi de nobila înflăcărare fauréeană, „Pro Musica" ne-a revelat totul în mult mai vie expansiune. Rolul de răspundere mare şi tot pe atît de delicată a pianului a găsit la Liviu Teodor Teclu multă iscusinţă instrumentală şi un veritabil spirit al genului cameral, dezvăluit şi de partenerii săi, G. Bălan, vioară, H. Wondraschek, violă şi Günther Frömm, violoncel.

Impresia pe care o dă relatarea de pînă aci este probabil aceea de a se referi la un întreg concert. Un altul îi fusese însă juxtapus în program în aceeaşi seară, compus din două ample cvartete de coarde: al lui Marţian Negrea — una din lucrările de seamă ale literaturii noastre componistice şi op. 191 de Beethoven, capodoperă covîrşitoare, de extremă independenţă arhitectonică, genială densitate de expresie şi complex structurale neegalat decît poate tot de Beethoven. Interpretarea se dispensează de comentarii, recunoscută fiind definitiv ţinuta stilistică şi au-

toritatea instrumentală a ansamblului de încercată artă ce este cvartetul interpretativ Ştefan Ruha, Vasile Horvath, Vasile Fülop şi Iacob Dula, din Cluj.

Această copiozitate de programare, pe de o parte darnică, pe de alta, excesivă, s-a mai repetat şi în alte concerte ale festivalului, depăşind în toate aceste cazuri cu mult timpul obişnuit atribuit unor concerte de cameră, chiar din cele mai de durată. Punct slab sau... tare, nu ştiu cum să-l numesc, în tot cazul vulnerabil, al programărilor din festival, el trebuie să atragă atenţia în viitor celor chemaţi să decidă cumpăna prezentărilor, amintindu-le că o anumită parţionare a duratei unui concert e practicată pretutindeni în lume, ştiindu-se bine că satisfacţiei de a asculta muzică bună şi superior tălmăcită nu-i trebuie unită şi o supraîncărcare de cuprins care impune o anumită suprasolicitare a ascultătorului. În viitoarele festivaluri cred că trebuie să se ţină seama de acest lucru, mai ales cînd, desigur, tot ca şi în acest an, prezenţa unui nivel artistic general foarte ridicat este un dar făcut din plin şi care nu necesită compensări de minutaj.

Şi, pentru că sînt la paragraful unor anumite rezerve, de altfel de ordin mai mult adiacent festivalului, care rămîne un bun de mare preţ cîştigat pentru viaţa muzicală românească şi de perpetuat cu orice sacrificiu sau efort, nemodificîndu-i-se profilul esenţial, foarte reuşit, mai consemnez şi convingerea mea că ar fi bine dacă pe viitor, deşi importanţa cvartetului este de o însemnătate capitală în genul cameral, să se apeleze şi la formaţii de trio sau duo de diverse instrumente, în actualul festival, faţă de 6 formaţii de cvartet de diferite alcătuiri, nefiind programat nici un alt tip de grupare instrumentală din cele arătate.

Şi acum, păsul pe care îl cred foarte drept, fiind spus, mă pot prinde mai uşor în plinul impresiilor pentru mine în mod cert îndelung dăinuitoare, pe care mi le-a oferit cuprinzătorul festival braşovean.

Părăsind cronologia strictă a manifestărilor, voi căuta să subliniez ceea ce şi-a cîştigat, după impresia mea, cele mai directe căi către inimile şi preţuirea caldă a compactei asistenţe de fiece zi.

Cadrul cetăţilor Bran şi Prejmer, şi-au dovedit darul de a răsfrînge asupra artiştilor şi celor ce-i ascultă neînchipuit de pătrunzătoare puteri de trăire a impresiilor primite, trezindu-le nebănuit de profunde ecouri sufleteşti.

În decorul de basm dintre galeriile curţii interioare ale castelului din Bran, mulţimii surprinse ea însăşi de acest salt în vraja unor timpuri de mult trecute, ascultau altfel decît întotdeauna confesiunile cîntului, descoperind ca niciodată suflul de etern omenesc din ele, în vechi cîntece engleze, de acum trei secole şi jumătate.

Cu atît mai neîntîlnit ecou în sine, cu cît erau cîntate de tînărul englez Wynford Evans, nici în bel canto (cît pare el de convenţional comparativ !), nici în dogmele unei anumite şcoli de poză şi emisie, nici în declamatorii recitative, ci în intonaţii mlădioase, blînde, de înobilată duioşie lăuntrică, de inflexiuni profund naturale, în cea mai netulburată simplitate aparentă dar ascunzînd comori de simţire şi tainică poezie. Acompaniamentul din lăută, abia perceptibil dar fidel ritmat, zumzet uşor articulat, polifonizînd uneori discret firele sonore de însoţire instrumentală cu cîntul, a aparţinut lui Carl Schavitz.

În altă zi, în decorul de sobră şi puternică cetate ţărănească a Prejmerului, alt excepţional loc de concerte sub cerul liber „Collegium musicum academicum" din Cluj, grupare de foarte înaltă valoare concertistică şi măiestrie stilistică, a putut prilejui celor prezenţi rare satisfacţii, interpretînd, cu definitivată artă, muzică de Telemann, Händel, J. S. Bach şi J. Chr. Bach. „Collegium musicum academicum" a reunit pe soliştii Gavril Costea, flaut, Liviu Vîrcol, oboi şi oboe d'amore, Ilse Herbert, violoncel şi viola da gamba, Ecaterina Botar, clavecin (din păcate cîntînd pe un instrument care era departe de a fi la înălţimea artistei) şi, în colaborare, pentru cvintet, Ladislau Kiss, violă, în aceleaşi condiţii fără de umbre şi bucurîndu-se de ambianţa excepţională a locului.

Păcat că formaţia de instrumente vechi a facultăţii de muzică din Braşov nu şi-a putut susţine concertul în incinta simplă, sobră, intimă şi de minunată acustică a bătrînului Bastion al Ţesătorilor, silită de frecvenţa ploilor să se instaleze în sala mult mai puţin propice concertului ei, a Teatrului Muzical, unde s-a făcut însă totul pentru ca reuşita să nu fie stînjenită.

Înfiinţată abia în acest an, formaţia număra patru cunoscuţi concertişti ai oraşului : pianiştii Gabriela Popescu şi Horia Cristian, solişti ai Filarmonicii Gh. Dima, flautistul Wolfgang Meschendörfer şi cellistul Kurt Philippi, artişti de vie activitate şi putînd schimba cu totală dexteritate instrumentele lor de specialitate pentru clavecin, blockflötte şi viola de gamba, cu filtrată şi minuţioasă muzicalitate şi cizelată forţă sonoră de ansamblu. Atît textele interpretate, cît şi acompaniamentul unui întreg intermezzo coregrafic pe muzică de Rameau, au pus în foarte favorabilă lumină valoarea actuală şi foarte interesantele perspective de viitor ale formaţiei, bun artistic al Braşovului, valoros afirmat şi care trebuie menţinut şi încurajat în mod statornic. Cît despre coregrafia acestui *intermezzo*, a fost nu numai o recomandare demnă de toată atenţia a baletului permanent al Teatrului Muzical, dar şi pentru maestrul Marius Zirra, care a reuşit să imprime remarcabililor dansatori de sub conducerea sa un armonios rafinament stilistic şi în adevăr o interpretare de gust sigur, de suplă largheţe şi de nedezmînţită unitate de concepţie. Un dublu succes, pentru manifestare în sine şi pentru Teatrul Muzical. A dat concursul, conturînd cu delicată graţie o serie de „Bergerettes", nu din cele mai reprezentative ce cunosc, dar cu destule din savurozităţile ingenue ce le sînt caracteristice, soprana Carmen Hanganu.

Două locuri privilegiate le-au ocupat de la sine în festival excepţionala noastră mesageră a cîntului interpretativ, Emilia Petrescu, o strălucită şi emoţionantă artistă, şi corul miracol ce este „Madrigalul", debutant acum zece ani sub aceeaşi conducere de incomparabile realizări ale maestrului Marin Constan-

tin și în același Brașov, iar astăzi acoperit de glorie pretutindeni în lume, putîndu-și disputa oricînd și cel puțin la egal întîietatea cu cele mai celebre ansambluri corale contemporane.

Dar, în „Festival" s-au mai integrat și alte aspecte muzicale incontestabil de valoroase și de izbutite.

Cvartetul de coarde „Bacewicz" (Polonia), la prima vioară Maria Brylanca, patru virtuoși instrumentiști, neînfricați în fața celor mai complexe și mai primejdioase texte pe care le redau magistral și peremptoriu (cvartetele de Lutoslawski și de compozitoarea Grazyna Bacewicz), cvartetul universitar Alexandru Gavrilovici, premiat anul trecut la festival și care s-a impus ca o formație de mari talente, de foarte frumoase calități individuale, cu totul evidente, cu totul diferite, totuși intim îmbinate în elocința colectivă a celor 16 corzi, cvartetul Eduard Popa, care a proiectat atît de detașat muzica celor șase „bagatele" de Webern încît cred că și cei mai ermetici „clasiciști" au putut înțelege sesizantele piese, urmate de o execuție de plenitudine a celui de al șaselea cvartet al lui Wilhelm Berger, compozitor care poate fi caracterizat prin cuvintele mult și bun.

Dacă Mihail Jora a fost mai presus de toate maestrul liedului și al baletului iar Gheorghe Dumitrescu este acela al operei, Wilhelm Berger este prin excelență al cvartetului de coarde și cine dă cvartete de seamă, nu se încurcă în nici un gen.

Au mai luat parte activă la „Festival", la loc de frunte, orchestra de cameră a Filarmonicii George Enescu din București, condusă de la pupitrul său de concert — maestru de violonistul Avy Abramovici, *Intermezzo op. 18, pentru coarde* de George Enescu, *Konzertone* de Mozart (soliști Avy Abramovici și Eduard Popa și *Serenada in sol* tot de Mozart), baletul operei din Timișoara și orchestra aceluiași teatru, pentru spectacolul muzical *Secretul lui Don Giovani* de Cornel Țăranu.

Deși un balet de peste douăzeci de persoane cum este acela al operei din Timișoara intitulat „Temesiensis Chore Studio", evoluînd pe muzica unei „mici" simfonii cu dublă orchestră de coarde și cu clavecin, pian și harpă, nu se încadrează decît marginal și prin extensiune genului cameral, nu-i vom regreta prezența în „Festival" pentru stilul său modern, degajat, original și descoperind muzicii de înaltă calitate a lui Frank Martin (Elveția), sugestivități oportun captate coregrafic, uneori permițînd un compromis bine ajustat între expresionism și tradițional. Coregraf, regizor și realizator al spectacolului a fost Alexandru Schneider.

Secretul lui Don Giovani e o foarte dezghețată farsă lirică, împletită pe un complex mozaicat de pantomimă, jocuri de atitudine, gest, mimică, cînt fragmentar sau de continuitate, coordonate, aș spune, clipă de clipă, unei muzici adesea de fonomontaj din elemente proprii, scurte iviri de celule ritmice de sugestie imediată, totul instrumentat cu umor și îndrăzneală. Interpretarea generală s-a remarcat prin fantezie și siguranță de dsfășurare, sub conducerea muzicală a dirijorului Nicolae Boboc.

Cvartetul contemporan (București) de foarte puțin curentă componență (Virginia Manu, soprană, Maria Nemțeanu, harpă, Ion Radovici, oboi și Ștefan Prallea-Blaga, clarinet, au propus publicului lucrări de Paul Rogojină, Hindemith, Grete von Zieritz și Aurel Stroe.

Cu multă libertate de scriere, Paul Rogojină a reușit într-o măsură destul de constantă să justifice ambii termeni ai titlului compoziției sale, cu oarecare uniformitate de procedee însă, în afară de unele excepții. Atît lucrarea lui Paul Rogojină cît și aceea a lui Aurel Stroe, adiționată cu simultaneizări de muzică pe bandă și implicație de fluier, au fost aplaudate, răsplătind în același timp și pe interpreți, începînd desigur cu soprana Virginia Manu care pune cantabilitate, precizie imperturbabilă, căldură și chiar farmec în cele mai problematice „situații" de intonare și participare la conjunctura sonoră a partiturilor redate.

Un mare violoncelist sovietic de faimă internațională, Daniil Șafran, și-a dat concursul la „Festival" interpretînd la Bastionul Țesătorilor trei suite pentru violoncel solo de J. Sebastian Bach. Personalitatea artistică accentuat marcată a ilustrului concertist, concentrarea de mare tensiune lăuntrică în care trăiește în totală sinceritate de accent cuprinsul muzicii, măiestria instrumentală de mare clasă ce-i permite accesul direct în plinul acțiunii de exprimare a fondului, au ilustrat atît în suitele de Bach cît și în concertul de Boccherini, acompaniat de orchestra de cameră a Filarmonicii Gh. Dima, în concertul de încheiere de sub conducerea lui I. Ionescu Galați, o artă fermă, consecventă și de o concepție pe deplin realizată.

Tot în concertul de sfîrșit al festivalului au mai fost ascultate în primă audiție *Muzică solemnă* de Doru Popovici, lucrare de gravă și adîncitoare gîndire, reflectată vibrant într-un solo de vioară redat cu multă forță de exprimare de Mihai Constantinescu și *Simfonia a II-a* pentru orchestră de coarde de Honegger.

Cele scrise pînă aici ar părea ajunse acum la sfîrșitul comentariului privind cea mai vastă săptămînă de muzică de pînă astăzi a Brașovului.

Totuși nu le pot pune încă punctul cu adevărat final, pînă nu-mi întorc privirile spre complementul luminos și emoționant ce-a fost și în acest an concursul de cvartete studențești. Pe măsura acestei inițiative aducătoare de nesperat de frumoase rezultate, nu vom putea exprima niciodată întreaga bucurie. Formațiile premiate au surprins și entuziasmat asistența la concertul pe care l-au dat în dimineața ultimei zile a festivalului.

Graiul muzicii le este încă de pe acum cel mai apropiat de suflet dintre toate și reușesc în cvartete ceea ce nu le stătea în puteri multor muzicieni maturi de altădată.

Am ascultat trei cvartete de premianți, în ordinea distincțiilor acordate, formațiile Ruxandra Colan, Lenuța Popa și Ildiko-Linné și am plecat ca și întreaga asistență nespus de fericit, văzînd că optimismul de la venire ne-a fost cu totul depășit.

Festivalul și concursul nu trebuie să se despartă niciodată, pentru viitorul de aur ce simțim cu toții că se deschide larg muzicii noastre.

„Mamaia '73"

Intrat în conștiința publicului sub denumirea de „Festivalul de la Mamaia", Concursul național de muzică ușoară și-a desfășurat în fine ediția din acest an chiar la Mamaia, după ce, o vreme, se mutase in învecinata Constanța. De fapt, motivul evitării teatrului de vară descoperit din Mamaia în favoarea sălii de teatru din Constanța a persistat și în acest an, cînd a planat tot timpul — ca și în trecut — pericolul unor seri ploioase, care să dezorganizeze întregul program de concerte și de transmisiuni la Televiziune și Radio. Singura deosebire a fost, de data aceasta, că s-a mizat cu mai mult curaj pe o „serie" de cinci zile senine, în conformitate cu media statistică a meteorologiei locale în luna iulie. Curajul acesta a fost răsplătit: concertele au avut loc în bune condițiuni și astfel „Festivalul de la Mamaia" a reintrat în normal. Dacă se contează și în viitor pe o astfel de „serie", aceasta apare însă riscant. Nu ar fi mult mai firesc să se acopere locurile publicului din teatrul de vară de la Mamaia cu o prelată, evitîndu-se astfel orice amînare forțată a unor concerte? În felul acesta s-a procedat în numeroase alte teatre unde se organizează astfel de festivaluri, de pildă la Sopot, deși acolo grădina are peste 6 000 de locuri, aproape de zece ori cît cea de la Mamaia ! Nu mai vorbim că, prin acoperire, se poate asigura desfășurarea nestingherită a întregii stagiuni estivale.

★

Concursul din acest an a avut loc în condițiile unor modificări ale principiilor de organizare : s-a renunțat la premierea interpreților, s-au înlocuit cele trei premii de creație ierarhizate prin trei premii egale, oferite de cele trei foruri sub a căror egidă s-a desfășurat competiția (Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Comitetul de Radioteleviziune, Uniunea Compozitorilor) și s-a schimbat structura juriului de specialitate, evitîndu-se preponderența compozitorilor de muzică ușoară (președinte : Pascal Bentoiu, membri: N. Kirculescu, Sile Dinicu, Valentin Teodorian, George Sbârcea, Petre Codreanu, Traian Iancu). În ce măsură aceste modificări au fost spre folosul Festivalului, ne vom permite s-o comentăm în concluziile noastre la rîndurile din față.

Înainte de orice, însă, puțină statistică. Juriul concursului a examinat, în cadrul unei prime selecții, 190 de cîntece, din care a ales 30 pentru finala de la Mamaia. În acest lot au figurat cu cîte trei cîntece compozitorii Radu Șerban, Vasile Veselovschi, Temistocle Popa și Marius Țeicu, cu cîte două cîntece H. Mălineanu, George Grigoriu și Horia Moculescu, cu cîte un cîntec Mișu Iancu, Aurel Giroveanu, Valențiu Grigorescu, Gelu Solomonescu, Camelia Dăscălescu, Ion Cristinoiu, Florin Bogardo, Adalbert Winkler, Aurel Manolache, Petre Firulescu, Mihai Dumbravă și Ion Stavăr. În ce privește textele, au apărut cu patru cîntece Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, cu cîte trei cîntece Eugen Mirea, Aurel Storin, cu cîte două cîntece Eugen Mirea, Aurel Felea, Eugen Rotaru, Mihai Dumbravă și Flavia Buref, cu cîte un cîntec Harry Negrin, Saşa Georgescu, Constantin Cîrjan, Constantin Gălbăreanu, Ioana Diaconescu, Cecilia Silvestri, Mircea Block, Ciupi Rădulescu, Gheorghe Vîlcu și George Popovici.

Pornindu-se de la principiul — verificat și în ediția din anul trecut — ca fiecare din cele 30 de cîntece să fie prezentat în dublă versiune interpretativă, s-a cerut compozitorilor să-și desemneze cîntăreții preferați pentru fiecare piesă. În felul acesta, cele 59 de apariții în cîntece diferite pe parcursul celor patru seri de concurs (prin excepție, un singur cîntec — *Sînt în al șaptelea cer* de H. Mălineanu și E. Mirea — a fost interpretat de două ori de către același solist, George Enache) s-au repartizat astfel : de 6 ori au apărut Margareta Pîslaru, Mihaela Mihai și George Enache, de 5 ori au apărut Doina Badea și Cornel Constantiniu, de 4 ori Ioana Iliant de 3 ori Anda Călugăreanu, Corina Chiriac, Aurelian Andreescu și Mihai Constantinescu, de 2 ori Marina Voica, Sergiu Cioiu, Adrian Romcescu și Eva Kiss, odată Dida Drăgan, Iuliu Merca, sextetul „Cantabile" și Cvartetul Horia Moculescu.

Ca și anul trecut, în fiecare seară au fost prezentate — în partea a doua a programului, după parcurgerea a 15 piese de concurs — cîte două microrecitaluri ale unora dintre soliștii angrenați în Festival. În felul acesta, au putut fi urmăriți — în diferite piese mai vechi și mai noi ale repertoriului lor — cîntăreții Doina Badea, Margareta Pîslaru, Marina Voica, Corina Ghiriac, Dida Drăgan, Mihai Constantinescu, Cornel Constantiniu și Dan Spătaru.

Odată aceste date statistice enunțate, să încercăm să desprindem unele concluzii pe marginea cîntecelor ascultate în cele patru seri de concurs și — pentru unele dintre ele — reascultate din nou la „Gala laureaților".

CREAȚIA

Trebuie să recunoaștem că ediția din acest an a fost una dintre cele mai controversate. Atît în presă, cît și în rîndurile publicului larg, și-au făcut loc deopotrivă aprecieri pozitive și luări de poziție critice.

Realitatea obiectivă este că — în ansamblu — această a 8-a ediție a Concursului național de muzică ușoară a vădit o sensibilă creștere a nivelului mediu profesional al compozitorilor noștri mai vîrstnici și mai tineri. În majoritatea lor piesele selecționate pentru finală au avut o construcție melodică firească, s-au făcut resimțite referiri la intonațiile folclorice românești, au existat momente de un impresionant patetism, alături de altele de o subtilă sensibilitate sau de un antrenant ritm tineresc. S-a remarcat preocuparea compozitorilor și a autorilor de texte pentru cîntecele cu un vibrant mesaj patriotic, ca *Dulce, dulce Românie* de George Grigoriu, *De-a colindat aceste locuri cineva* de Vasile Veselovschi, *Țara unde m-am născut* de Temistocle Popa, *Nicăieri* de H. Mălineanu, *La noi* de Aurel Manolache și acel original *O ramură spre cer* de Radu Șerban, exprimînd într-o formă poetică elevată atașamentul față de pămîntul natal.

Au existat şi cîteva izbutite cîntece de dragoste, de largă factură melodică, permiţînd punerea în valoare a calităţilor vocale ale interpreţilor respectivi (*Stelele* de George Grigoriu, *Tu eşti primăvara mea* de Florin Bogardo, *Chemarea dragostei* de Marius Ţeicu, *Mare, eşti minunată* de Camelia Dăscălescu), alături de piese de atmosferă, unele vehiculînd un lirism de frumoasă ţinută (în primul rînd cele două, atît de inspirate, ale lui Radu Şerban, *Cine a găsit tinereţea mea* şi *Seara*, apoi *Cîntec* de Horia Moculescu, *Cîndva, de mult* de Ion Cristinoiu). N-au lipsit nici cîntecele tinereşti pline de vioiciune (*Tineri* şi *Nu te vreau* de Marius Ţeicu, *Mi-ai spus că mă iubeşti* de Mişu Iancu, *Ora H* de Vasile Veselovschi, *Sînt în al şaptelea cer* de H. Mălineanu, *Cînta un ciobănaş* de Temistocle Popa) sau refrenele de agreabilă turnură melodică (*Şi m-am trezit că iubesc* de Temistocle Popa).

Cîteva contribuţii componistice s-au situat pe primul plan al atenţiei ca nivel general, originalitate a facturii, inspiraţie melodică : ne referim în primul rînd la Radu Şerban, dar şi la George Grigoriu, la Vasile Veselovschi, la H. Mălineanu, la Florin Bogardo, la Mişu Iancu, la Temistocle Popa, la Horia Moculescu şi la marea revelaţie a concursului, tînărul Marius Ţeicu, afirmat şi anterior cu o serie de şlagăre, dar reconfirmat cu acest prilej printr-o selecţie de 3 piese — în rînd cu compozitori consacraţi —, toate de remarcabilă ţinută profesională.

Avem satisfacţia să consemnăm că toţi aceşti compozitori şi-au găsit locul în palmaresul final, dovadă că juriul — atît cel de specialişti, cît şi cel al publicului, ambele aflate sub preşedinţia maestrului Ion Dumitrescu — a ştiut să aprecieze la adevărata lor valoare piesele de calitate prezentate în etapa finală.

Au existat, pe de altă parte, şi cîteva notabile realizări în domeniul poetic, — printre care — desigur, nu întîmplător — toate cele trei cîntece ale lui Radu Şerban (cunoscut pentru exigenţa sa în această materie), cu versuri scrise de Flavia Buref la *O ramură spre cer*, de Aurel Storin la *Cine a găsit tinereţea mea* şi de Gheorghe Vîlcu la *Seara*, apoi Ioana Diaconescu în *Tu eşti primăvara mea* de Florin Bogardo, Eugen Rotaru în *Cîntec* de Horia Moculescu etc.

Dacă acestea au fost, în linii mari, laturile pozitive ale concursului de creaţie, nu este mai puţin adevărat că sînt de notat şi unele aspecte discutabile. M-aş referi, în primul rînd, la prezenţa în selecţia finală a cîtorva piese mediocre, lipsite de valoare, în locul cărora s-ar fi putut desemna la preselecţie alte cîntece dintre cele 190 supuse aprecierilor juriului. În această categorie intră, de pildă, *Scrisoarea marinarului* de Valenţiu Grigorescu, *Frumos e cerul la Constanţa* de Petre Firulescu, *Mi-e inima plină de soare* de Gelu Solomonescu, *Teiul lui Eminescu* de Ion Stavăr şi acel ininteligibil — sub toate aspectele — *Apollo* de Adalbert Winkler. Dacă juriul s-ar fi orientat să renunţe la aceste piese, înlocuindu-le cu cîntece exuberante, tinereşti — categorie deficitară la această ediţie a concursului — impresia de ansamblu ar fi fost poate alta. S-a remarcat, pe de altă parte folosirea persistentă a unor şabloane îndelung uzate în majoritatea orchestraţiilor (nemaivorbind de caracterul lor greoi, păstos), fapt care a contribuit, pe alocuri, la crearea unei impresii de despersonalizare, de lipsă a unei peceţi originale.

Ar fi desigur prezumţios din partea noastră să anticipăm cîte şi care dintre melodiile finaliste se vor impune atenţiei publicului, vor deveni şlagăre. După o primă impresie numărul lor nu pare a fi prea ridicat. Este însă drept, că un concurs naţional de acest fel nu trebuie conceput neapărat ca o rampă de lansare a unor şlagăre (asemenea cîntece uşor memorabile se pot impune oricînd şi fără ajutorul amplei publicităţi pe care o oferă un asemenea Festival), ci mai degrabă ca un prilej de a atrage atenţia publicului asupra ceea ce înseamnă nivel calitativ înalt şi profesionalism în creaţia de muzică uşoară, chiar cu riscul ca unele cîntece să nu ajungă imediat pe buzele tuturor. Esenţial este însă ca selecţia finală să fie cît mai puţin monotonă, să ofere o imagine cît mai concludentă a varietăţii de genuri, de stiluri, de maniere, care caracterizează creaţia naţională în momentul dat, să includă — într-o proporţie bine gîndită — piese reprezentative pentru toate acestea, de la cîntecul de largă respiraţie melodică şi de o factură mai pretenţioasă pînă la şlagărul de imediată accesibilitate. Din acest punct de vedere, am regretat lipsa din lotul celor 30 de cîntece finaliste nu numai a unui număr sporit de melodii antrenante, optimiste, ci şi a unor piese semnate de astfel de compozitori de prestigiu, cu o notă profund originală, cum sînt de pildă Laurenţiu Profeta sau Alexandru Mandy.

Faptul că premiul Uniunii Compozitorilor i-a fost acordat lui Marius Ţeicu, tînăr compozitor de indiscutabil talent, dar nefăcînd încă parte din rîndurile membrilor Uniunii, anticipează desigur recunoaşterea oficială apropiată a calificării sale, dar indică totodată şi intenţia forului nostru profesional de a-şi menţine porţile deschise în faţa celor mai valoroase elemente din tînăra generaţie, care beneficiază de pregătirea de specialitate necesară şi demonstrează totodată calităţi reale de originalitate a creaţiei.

INTERPRETAREA

Prezenţa, în etapa finală a concursului, a marii majorităţi a vîrfurilor artei interpretative din domeniul muzicii uşoare constituie în mod indiscutabil un succes al ediţiei din acest an. S-a făcut astfel dovada certă că cei mai populari dintre cîntăreţii noştri sînt preocupaţi să-şi pună din plin talentul în slujba valorificării creaţiei naţionale. Dacă reuşita unora a fost superioară celei a altora — mai ales că a existat posibilitatea unei confruntări directe datorită dublei versiuni interpretative a tuturor cîntecelor —, aceasta se explică, înainte de toate, prin faptul că nu orice cîntăreţ poate da maximum de randament în orice gen de piese. Dacă ne referim, de pildă, la Margareta Pîslaru, putem consemna că ea a con-

tribuit activ la impunerea piesei *Şi m-am trezit că iubesc* de Temistocle Popa, căreia i-a pus în valoare calităţile melodice şi ritmice, dar n-a găsit nota justă, de delicat pastel nocturn, necesară piesei *Seara* de Radu Şerban. Mihaela Mihai, pe de altă parte, a ştiut să împrumute cîntecului lui George Grigoriu *Dulce, dulce Românie,* acel patetism sincer care-l caracterizează, dar n-a reuşit să transmită nostalgicul fior poetic din *Cine a găsit tinereţea mea* de Radu Şerban. Concluzia care se impune nu este în nici un caz că trebuie renunţat la practica dublei interpretări, ci doar că selecţionarea celor doi interpreţi pentru fiecare piesă cere o maximă exigenţă, ţinîndu-se seama de posibilităţile, dar şi de limitele diferiţilor soliști.

Concursul ne-a oferit, de altfel, interesantul prilej de a puncta stadiul actual de dezvoltare a tuturor cîntăreţilor participanţi, mai ales al acelora mai solicitaţi de către compozitori şi care au prezentat şi mini-recitaluri. Egală cu ea însăşi de-a lungul anilor carierei sale, Doina Badea a cucerit astfel, în continuare, prin glasul ei amplu, prin tehnica sa vocală impecabilă, prin ştiinţa frazării muzicale, înnobilînd chiar şi piese de un nivel mediocru al creaţiei, dar lăsînd pe un plan secundar valorificarea imaginilor poetice (evident, acolo unde există !). Am apreciat, cu deosebire, interpretările sale în *Nicăieri* de H. Mălineanu şi *Ţara unde m-am născut* de Temistocle Popa. Margareta Pîslaru a avut manifestări inegale : scoţînd în evidenţă cu succes melodia frapantă din *Şi m-am trezit că iubesc* şi nota naiv-şăgalnică din *Cînta un ciobănaş,* ambele de Temistocle Popa, estompînd cu inteligenţă caracterul estradistic al piesei *La noi* de Aurel Manolache, ea a fost excesiv de violentă în *Nu te vreau* de Marius Ţeicu excesiv de dulceagă în *Stelele* de George Grigoriu şi lipsită de rafinamentul necesar în *Scara* de Radu Şerban. Mihaela Mihai — lăsînd la o parte *Cine a găsit tinereţea mea* de Radu Şerban, al cărei text nu l-a „simţit" — a fost corectă în celelalte 5 piese cîntate, fără a se impune însă cu adevărat decît în *Dulce, dulce, Românie* de George Grigoriu. Nu este exclus ca piesele ce i-au fost desemnate de către compozitori să fi corespuns prea puţin afinităţilor sale. Corina Chiriac ne-a apărut într-un îmbucurător progres sub toate raporturile : vocea sa a căpătat mai multă substanţă, mişcarea scenică este plină de firesc, dar dincolo de toate se impune maniera sa inteligentă şi sensibilă de a transmite conţinutul de idei şi de sentimente al versurilor, remarcată deopotrivă în *O ramură spre cer* de Radu Şerban, în *De-a colindat aceste locuri cineva* de Vasile Veselovschi şi în *Ţara unde m-am născut* de Temistocle Popa. O mare varietate de mijloace de expresie caracterizează şi interpretările Andei Călugăreanu, capabilă să descifreze sensuri poetice (*Seara* de Radu Şerban), dar totodată să şi antreneze publicul în cîntece de mare vioiciune şi optimism (*Tineri* de Marius Ţeicu). Într-un evident progres a apărut şi Marina Voica, a cărei realizare în *Stelele* de George Grigoriu, dar şi în *Nu pot uita* de Horia Moculescu, ni s-a părut definitorie pentru nivelul ei actual : temperament năvalnic, dar dominat de bun gust, posibilităţi vocale remarcabile, sensibilitate şi muzicalitate. Interpretările ei apar întotdeauna minuţios gîndite şi adaptate la specificul fiecărei piese. O frumoasă ţinută vocală caracterizează şi apariţiile Ioanei Iliant, cîntăreaţă capabilă să fructifice melodiile de amplă cantabilitate sau de delicată evocare poetică (*Nicăieri* de H. Mălineanu sau *Cîndva de mult* de Ion Cristinoiu), dar mai puţin familiarizată cu cîntecele bazate pe un balans ritmic interior (*Şi m-am trezit că iubesc* de Temistocle Popa). Dida Drăgan a primit la acest concurs un singur cîntec : *Chemarea dragostei* de Marius Ţeicu, căruia i-a împrumutat pecetea atît de specifică a personalităţii sale. Posibilităţile sale vocale în registrul supra-acut şi exploziile sale temperamentale sînt într-adevăr impresionante, însă cu condiţia de a nu fi căutate cu orice preţ şi la orice piesă ; altfel, ele capătă un caracter de manierism. Aurelian Andreescu a fost relativ puţin solicitat la acest concurs faţă de posibilităţile sale. Dar ceea ce a reuşit să obţină (mai ales în *Mi-ai spus că mă iubeşti* de Mişu Iancu şi în *Tu eşti primăvara mea* de Florin Bogardo) a fost elocvent pentru capacitatea sa de a da viaţă intensă şi tensiune emoţională melodiilor interpretate. O bună impresie produce în continuare Cornel Constantiniu, un cîntăreţ serios, dotat cu apreciabile calităţi vocale, capabil să dea glas melodiilor ample, cu culminaţii patetice (*Dulce, dulce Românie* de George Grigoriu, *Mare, eşti minunată* de Camelia Dăscălescu), dar să se afirme şi în piese vii, ritmate (*Nu te vreau* de Marius Ţeicu) sau în evocări poetice (*Teiul lui Eminescu* de Ion Stavăr). George Enache, foarte mult folosit la această ediţie a concursului, a avut manifestări contradictorii. În general, par să-i convină mai degrabă piesele antrenante, cărora le imprimă o anumită vivacitate, deopotrivă în interpretarea vocală şi în mişcarea scenică (*Dulce-i viaţa şi frumoasă* şi *Ora H,* ambele de Vasile Veselovschi, *Sînt în al şaptelea cer* de H. Mălineanu). Atunci cînd încearcă însă să introducă o notă de „sensibilitate", mai ales acolo unde nu este cazul, devine uşor ridicol (*Frumos e cerul la Constanţa* de Petre Firulescu). O apariţie foarte controversată este aceea a lui Mihai Constantinescu, cîntăreţ care dispune de mijloace de expresie (vocale şi scenice) destul de reduse, în contradicţie cu succesele repurtate, mai ales cu compoziţiile sale proprii, de o factură melodică accesibilă, cursivă, dar simplistă, bazată pe texte oarecum naive. La acest concurs lui Mihai Constantinescu i s-au încredinţat trei cîntece, de interpretarea cărora s-a achitat în mod onorabil (mai ales în *Tineri* de Marius Ţeicu şi în *Ora H* de Vasile Veselovschi), fără să strălucească însă prin calităţi deosebite. O apariţie cu totul remarcabilă a fost aceea a lui Sergiu Cioiu, cîntăreţ şi actor care dispune de o largă paletă expresivă, valorificată din plin mai ales în *Cine a găsit tinereţea mea* de Radu Şerban, dar şi în *Tu să fii ca florile* de Mihai Dumbravă. Realizarea sa în primul cîntec a fost o adevărată bijuterie de rafinată inteligenţă şi discretă sensibilitate. În contrast cu el, Dan Spătaru pare puţin preocupat să-şi îmbogăţească arsenalul de mijloace de expresie, interpretările sale sînt lipsite de forţă de convingere şi mai ales nediferenţiate de la un cîntec

la altul în funcție de genul și de conținutul fiecăruia. Prezența lui Iuliu Merca a fost în mod evident o eroare a compozitorului Horia Moculescu, singurul care l-a desemnat pentru piesa sa *Nu pot uita*. Abia cînd, la a doua interpretare, Marina Voica a reluat aceeași piesă, i s-au putut întrevedea calitățile. În fine, să subliniem debuturile în concurs ale tinerilor cîntăreți Adrian Romcescu și Eva Kiss. Cel dintîi este o reală descoperire : posedă un glas viguros, studiat, capabil de inflexiuni variate, de atacuri în forță, dar niciodată brutale, dispune de un fizic agreabil, știe să utilizeze mișcarea scenică spre folosul transmiterii conținutului piesei, are o dicțiune impecabilă. În ciuda marii sale tinereți, Adrian Romcescu a dat impresia unui cert profesionalism încă de la prima sa apariție în concurs. cu piesa *Chemarea dragostei* de Marius Țeicu, căreia i-a scos în evidență cu succes latura lirică, dar și momentele patetice. La rîndul ei, Eva Kiss a demonstrat posesiunea unei voci de calitate, justificînd prezența ei la marea întrecere anuală. Pentru a se impune în continuare, ea va trebui însă să-și diversifice posibilitățile interpretative ; vocea singură nu este suficientă pentru a face carieră în muzica ușoară. Necesitatea aceasta a devenit evidentă mai ales cînd Eva Kiss a prezentat inspirata piesă a lui Radu Șerban O *ramură spre cer*, ale cărei virtualități expresive ne-au apărut în bună măsură nefructificate, pentru a fi puse în valoare abia în interpretarea ulterioară a Corinei Chiriac.

★

Urmărită cu mult interes de un public larg, datorită transmisiunilor prin Televiziune și Radio, ediția din acest an a Concursului național de muzică ușoară a determinat apariția a numeroase comentarii și propuneri. Celor care s-au așteptat ca marea majoritate a celor 30 de piese finaliste să se impună de la prima audiție le amintim că cele mai vestite concursuri naționale de creație (printre care și cel de la San Remo) nu reușesc să lanseze mai mult de 4—5 șlagăre ; un asemenea număr de piese va pătrunde probabil în categoria șlagărelor și din ediția 1973 a Concursului de la Mamaia. S-ar fi putut obține, poate, mai mult, dacă — așa cum am arătat mai sus — s-ar fi evitat o serie de piese lipsite de însușiri reale, înlocuindu-le prin altele mai apropiate de nivelul unei exigențe calitative superioare.

Ideea egalizării premiilor și a mențiunilor între ele ar merita poate să fie reconsiderată. Însăși noțiunea de concurs presupune o ierarhizare a valorilor selecționate în final. Ce e drept, munca juriului devine în acest caz mai dificilă, mai plină de răspundere. Dar așa se întîmplă la toate concursurile artistice.

Prezența în juriu a unui număr tot mai restrîns de compozitori de muzică ușoară este întemeiată de dorința de a asigura hotărîrilor acestui for o maximă obiectivitate, chiar dacă — în acest fel — dispar în aceeași măsură competențele. Soluția ar fi, poate, mărirea numărului de muzicologi și critici muzicali, totodată obiectivi și competenți.

Dispariția concursului de interpretare își găsește desigur explicația în lipsa rațiunii de a obliga cîntăreți consacrați să se angreneze într-o întrecere, în care niciunul nu-și poate alege singur piesele în așa fel, încît să-i pună în valoare posibilitățile la maximum. S-ar putea însă introduce, separat, un concurs de tineri interpreți, destinat să atragă atenția asupra elementelor de perspectivă, atît de necesare muzicii noastre ușoare.

Un alt concurs, desfășurat tot în cadrul Festivalului de la Mamaia, ar putea avea ca obiectiv clasificarea celor mai valoroase formații vocal-instrumentale, care se bucură de o mare popularitate în rîndurile tineretului.

În fine, pentru a stimula ridicarea nivelului aranjamentelor instrumentale — una din problemele cele mai spinoase ale muzicii noastre ușoare — s-ar putea răsplăti cu premii cele mai izbutite orchestrații.

Iată un număr de propuneri, pe care ne permitem să le supunem atenției forurilor organizatoare ale Concursului național de muzică ușoară, cu credința că aplicarea lor în practică ar putea ridica și mai sus prestigiul și popularitatea acestei tradiționale competiții.

EDGAR ELIAN

PALMARES

PREMII

— oferite de Consiliul Culturii și Educației Socialiste : *DULCE, DULCE ROMÂNIE* și *STELELE*, ambele de George Grigoriu, pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu.

— oferite de Comitetul de Stat al Radioteleviziunii Române : *O RAMURĂ SPRE CER* de Radu Șerban, versuri de Flavia Buref și *CINE A GĂSIT TINEREȚEA MEA* de Radu Șerban, versuri de Aurel Storin.

— oferite de Uniunea Compozitorilor : *CHEMAREA DRAGOSTEI* de Marius Țeicu, versuri de Constantin Săbăreanu și *TINERII* de Marius Țeicu, versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu.

MENȚIUNI

— oferite de Consiliul Culturii și Educației Socialiste : TU EȘTI PRIMĂVARA MEA de Florin Bogardo, versuri de Ioana Diaconescu și LA NOI de Aurel Manolache, versuri de Sașa Georgescu.

— oferite de Comitetul de Stat al Radioteleviziunii Române : CÎNTA UN CIOBĂNAȘ de Temistocle Popa, versuri de Mircea Block, ȘI M-AM TREZIT CĂ IUBESC de Temistocle Popa, versuri de Aurel Storin și NICĂIERI de H. Mălineanu, versuri de Eugen Mirea.

— oferite de Uniunea Compozitorilor : CÎNTEC de Horia Moculescu, versuri de Eugen Rotaru, DE-A COLINDAT ACESTE LOCURI CINEVA și ORA H, ambele de Vasile Veselovschi, pe versuri de Mihai Maximilian și MI-AI SPUS CĂ MĂ IUBEȘTI de Mișu Iancu, versuri de Harry Negrin.

Zilele Max Reger la Bonn

Filarmonica din München sub conducerea lui Fritz Rieger, orchestra Beethovenhalle și Corul Filarmonicii orașului Bonn, sub conducerea lui Volker Wanngenheim, Orchestra simfonică și Corul Radiodifuziunii din Köln sub conducerea lui Günter Wich, precum și corul Radiodifuziunii Suedeze din Stockholm dirijat de Eric Ericson împreună cu soliști renumiți din țară și din străinătate, printre care John Ogdon, Dietrich Fischer-Dieskau, frații Kontarsky și Takashiro Sonoda au contribuit la organizarea unei săptămîni omagiale, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui Max Reger. Manifestarea a avut loc în Capitala Republicii Federale Germania, care a oferit, ca sediu al Institutului Max Reger și ca loc de tradiție al unei foarte active Asociații Reger, încă din timpul vieții compozitorului, un cadru special foarte favorabil pentru acest proiect. Seminarul de muzicologie al Universității din Bonn a participat cu o expoziție „Max Reger și timpul său" la foarte bogatul program care a cuprins concerte în școli și biserici, dar care a oferit, înainte de toate prin concerte cu discuții și mese rotunde, premise pentru o preocupare teoretică, privind viața și opera sărbătoritului.

În mod normal este vorba, în cazul unor astfel de manifestări jubiliare, de „imaginea" compozitorului, văzut din perspectiva actuală. Este Reger un compozitor care cu timpul începe să fie uitat sau care de-abia trebuie să fie descoperit ? A fost un conservator sau un revoluționar, un „burghez întîrziat" (așa cum a fost numit în mod foarte serios într-una dintre contribuții) a fost un profet ?

Ideile și afirmațiile lui Reger, atît cît se citează în caietele program și documentații, prezintă prea puține lucruri „profetice". Ele apar mai mult ca dovezi ale unei teribile mulțumiri de sine decît ale unei participări la acele idei pe care le socotim astăzi că ar contribui la zguduirea unei epoci. Într-o *Antologie despre Max Reger* de Juan Alende-Blin, care a fost prezentată împreună cu lucrări plastice din preajma lui 1910 ca „Environnement" (cadru) la o seară de pian, instructivă, de Iwona Fütterer, rezultă din confruntarea afirmațiilor lui Reger cu cele ale lui Schönberg, Th. v. Hartmann sau Sabanejew mai degrabă imaginea unui rătăcit, retrovertit în epoca sa. Recitalul de pian al tinerei pianiste a confruntat *Episoadele op. 115* de Reger cu lucrări de pian de Busoni, Schönberg, Satie, Debussy și Charles Yves : desigur o cale foarte eficace și legitimă de a „investiga" opera unui compozitor.

Desigur că astăzi, o auzim altfel decît cu cincizeci de ani în urmă, o comparăm cu opera compozitorilor de azi însă (și aceasta este poate și mai hotărîtoare) cu contemporanii săi care între timp ne-au devenit mai familiari prin intermediul discului. Reger era cu un an mai tînăr decît Skriabin — ar putea fi el denumit un „Skriabin german" ? Ca simfonist avea drept contemporani mai în vîrstă pe Dvořak și Mahler ; dacă am compara, induși în eroare de înrudirile din acțiunea muzicală, *Piesa pentru orchestră* de Reger cu aceste modele (prototipuri) nu va lipsi deziluzia, acea impresie de inconsecvență în spiritul muzicii distractive, care caută să atingă stelele în două direcții neconciliabile : această muzică tinde atît spre bombasticul sonorității romantic tîrzii, spre exuberanța devenită rutină precum și în același timp spre întruchiparea ordinei clasiciste conștientă de misiunea ei.

Piese ca *Eremitul, op. 114* sau *Cele patru poeme simfonice pentru orhestră mare* după A. Böcklin, op. 128 sînt ele mai mult decît reflectarea „mizeriei germane" a unei arte a sunetelor care trăia din marile tradiții clasice, în timp ce dezvoltarea din răsărit și apus treceau peste ea ? Sînt ele mai mult decît o marfă distractivă pentru asociații de cîntări ambițioase, care puneau în primul loc „strălucirea" artei mari, în timp ce compozitorul disprețuit și cu conștiința încărcată nu voia să lase să decadă cu totul nici substanța nici forma ?

În orice caz, într-o asemenea dilemă nu se găsea numai Reger ; această problemă se ridica în fond în fața întregii sale generații care purta cu sine conflictul țelurilor dintre cele mai îndrăznețe inovații armonice și tradiția care obligă a formelor clasice de construcție. Sînt oare acele „modulațiuni regeriene", peste care unele interpretări alunecă numai ca peste ceva de la sine înțeles, esențialul și singurul lucru care rămîne din punct de vedere muzical-istoric din opera de o viață a lui Reger, ultima alternativă gîndită tonal față de dodecafonie ?

Dacă aceste salturi euristice ale unei logici armonice făcută perceptibilă, sînt executate conștient ca în interpretarea *Trioului în mi minor op. 102*, de către Sașko Gawriloff, Klaus Storck și Alfons Kontarsky atunci se observă cît de mult poate fi socotit Reger ca precursor al acelor direcții lineare muzical camerale care sînt legate de nume ca Hindemith și Sostakovici. Atunci nu mai surprinde cînd în discuția în contradictoriu asupra lui Reger se atrăgea atenția marii influențe pe care Reger a exercitat-o asupra lui Prokofiev. În acest sens ar putea fi privit *Quintetul în La Major op. 146 (Cvartetul de coarde* din Zagreb și Karl Leister, clarinet) ca precursor al neoclasicismului : aci nu mai predomină sonoritatea încărcată bizantină, ci lirica redusă, strict structurată.

La urma urmelor oare nu tradiția Reger însăși, tradițiile de interpretare impulsive și imaginate bombastic sînt acelea care barează ac-

cesul către opera lui Reger și care fac ca criticul de astăzi să creadă că un Jubileu Reger ar fi în fond inutil, o plăsmuire silită între sistemul decimal și lipsa de fantezie ? În amintita discuție în contradictoriu despre Reger a fost pusă și întrebarea dacă Reger este o apariție tipic germană, care poate fi înțeleasă numai în Germania și a cărei popularitate s-ar baza pe înapoierea ei. Este menționată tehnica sa de compoziție a „comentariului scolastic", erudiția sa care ține de eleganță și care ar fi ascuns prin iscusință afinitatea sa pentru muzica distractivă.

Dar tocmai interpretările artiștilor străini au fost acelea care au făcut să se audă în opera lui Reger aspecte neobișnuite : aspectul virtuoz în concertul final al pianistului japonez Takahiro Sonoda care îți tăia răsuflarea. Formele sentimentale de dans, ritmurile de ceardaș, eleganța țigănească a celor *Cinci Humoreşti pentru pian, op. 20,* puterea de integrare a formelor clasice în *Siluete op. 53,* claritatea grotescă a structurii chiar a unor acorduri aglomerate în *Variațiunile op. 81* arată cu claritate că scriitura pianistică a lui Reger nu reprezintă tocmai un regres față de tradițiile lui Schumann, Brahms și Liszt ; aci apare într-adevăr un contemporan egal al lui Skriabin și Debussy. Pentru a dovedi cu claritate acest lucru este probabil necesar ca să i se „îndepărteze sufletul", ca nici un sunet să nu rămînă în locul său normal, frazarea și nuanțarea dinamică să fie supuse unei modelări deosebit de severe. Takahiro Sonoda a urmărit consecvent și conștient în construcția sa să filtreze deoparte tot ce nu era consolidat la Reger.

Apoi aspectul linear în interpretarea Cvartetului din Zagreb „Colorismul", sonoritatea delicată a acestui ansamblu este neobișnuită la noi în țară : suplu și cu elasticitatea de pisică au cîntat Reger ca și cum ar fi fost Ceaikovski : deosebit de melodios cu animozitate ușor țigănească. Poate că o îngustare a punctului german de vedere rezidă în faptul de a-l concepe pe Reger întotdeauna în special din punct de vedere al sonorității ? Din interpretarea ansamblului din Zagreb reiese cît de consecvent — cu toată „supraîncărcarea" — duce Reger mai departe principiile beethoveniene de prelucrări a motivelor în *Cvartetul de coarde III op. 74.*

În fine aspectul neoclasic în cele *Opt cîntece spirituale pentru cor mixt op. 138,* prezentate de Corul Radioteleviziunii suedeze. Sînt desigur pe de o parte mărturii ale acelei tradiții neînfrînte în care Reger s-a aflat față în față cu *Motettele* de Bach — ne întrebăm de ce nu se cîntă aceste compoziții mai des în repertoriul coralelor noastre. Pe de altă parte, compoziții de acest fel în care persistă dimensiunile sonore ale lui Palestrina nu sînt chiar atît de obișnuite pentru epoca lui Reger. Pepping, Distler, David au scris în felul acesta, însă mult mai tîrziu. În această muzică, în care Reger reduce necesitatea de exprimare a secolului XIX la formele neobișnuit de concise, și unde el se dovedește precursor al unui „Neomadrigalism" care va apare 20 de ani mai tîrziu, parale ce conduc pînă la inflexiuni plagale și căi modale. „Disciplina formală" a execuției, chiar dacă nu lipsesc trăsături exterioare, a contribuit desigur la succesul ei deosebit.

Cele mai interesante aspecte ale interpretărilor date de artiști autohtoni le-au oferit recitalul de orgă al lui Gerd Zacher și seara de muzică de cameră a fraților Kontarsky. Gerd Zacher a motivat modelul pentru interpretarea dată de el *Introducerii, Passacagliei și Fugii în mi minor op. 127,* printr-o comparație cu tabloul în ulei al lui Georg Klimte Judith (1901) și a încercat să urmărească paralelele structurale plastic-muzicale pînă în detalii materiale. Chiar dacă această experiență nu reușește să convingă în toate detaliile (diverse analogii menționate aci rămîn mai degrabă în domeniul aprecierii filozofice generale, ele au mai degrabă calitate retorică decît analitică) convinge totuși rezultatul sonor. El ne îndepărtează de Reger cel cuprinzător spre nuanțarea dinamică a domeniului pianistic ; Gerd Zacher atrage atenția prin intonația accentuat înceată a vocilor conducătoare. În interpretarea lui piesa cîștigă o statică vastă cu putere sugestivă meditativă. Severitate informatorică au imprimat interpretările dou-ului de pian Alfons și Aloys Kontarsky, care pot fi privite ca o culminație a zilelor Reger de la Bonn : *Introducere, Passacaglia și Fuga pentru două piane op. 96,* ca și *Variațiunile și Fuga* pe o temă de Beethoven pentru două piane op. 86. Modul în care au fost interpretate aceste piese poate fi denumit sec și analitic, chiar ostil expresiei. Nu mai este vorba de momente de expresie, ci de configurații sonore ; tonuri cîntate elastic, frazări diferențiate și încă odată diferențiate. Ne simțim tentați să folosim pentru această soluție muzicală fidelă sensului, expresia lui Mallarmé „Nu cu idei, ci cu cuvinte se fac versurile". Tocmai *Variațiunile pe o temă de Beethoven* pot să ne ajute să hotărîm din nou locul lui Reger. *Înapoi la Beethoven* suna în anii 20, o chemare la luptă cu care se accentua o mișcare reformatoare neoclasică împotriva unei epoci a „anarhiei sunetelor" care se ridica. Reger mai concepea, evident, calea „înapoi la Beethoven" ca și o continuare : tehnica motivică a lui Beethoven, îmbogățită cu noi experiențe componistice, de ex. parametrii din ce în ce mai de sine stătători ai nuanțării dinamice, ai gradației motorice și ai „ritmului vertical" al structurilor sonore. Lirismul lui Beethoven rămîne intact ; ușoare adausuri se produc față de o dramatică contrarie a celor două partide pianistice.

Reger — așa reiese clar dintr-o interpretare ca cea a fraților Kontarsky — nu este în nici un caz un „monument al lui Bismarck", nici „ultimul credincios al tronului și altarului" în

ambianța ducilor și paradelor militare, așa cum ar putea reieși el din unele documentații sau chiar s-ar fi declarat el în mod precis. Laturi mai hotărîtoare ale situației sale artistice au fost atinse desigur în ambianța de tablouri și texte de Juan Allende-Blin sau în comparația cu Georg Klimt a lui Gerd Zacher. Ceea ce ne-ar părea „supraîncărcat" la structurile sale (însă care ar trebui să ne apară de fapt din nou simple după experiențe de ascultare cu Bernd Alois Zimmerman), este comun cu multe expresii ale unei epoci, care a trăit fericirea prezenței unei infinite multitudini de forme ale cristalelor de stîncă, ale faunei marine din adîncuri și a plantelor exotice, le-a descris în versuri și le-a imitat în arhitectură, acea epocă în care au fost înființate cele mai multe grădini zoologice și botanice, dar care în credința nezdruncinată în procesul tehnic a ridicat și turnul Eiffel și a construit podul suspendat de la Wuppertal.

Reger mai stă încă cu un picior în această belle époque a simbolismului și a romantismului tehnic. În același timp însă se conturează în opera sa acele forme în care se distanțează următoarele decenii ale noii obiectivități și ale neoclasicismului plin de scepticism de această epocă a abundenței. Este deosebit de greu ca opera lui Reger să fie interpretată în această perioadă de tranziție. Poate că ea nu este încă mult prea apropiată.

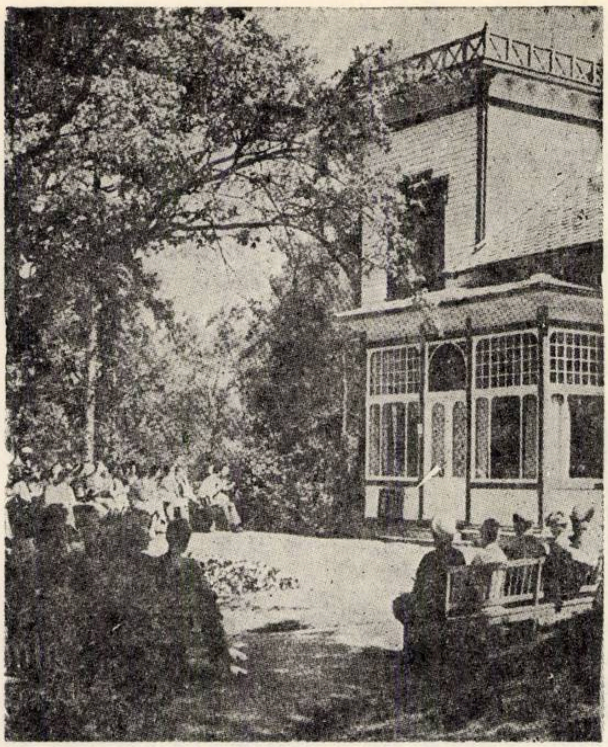
DETLEF GOJOWY

(traducere N. VÎLCU)

Festivalul de la Bergen

Compozitorii Grieg, Svendsen și Sinding, împreună cu violonistul celebru Ole Bull, au tălmăcit lumii printre cei dintîi înzestrările muzicale ale poporului norvegian, sensibilitatea lui romantică, de tip scandinav, dar contaminată de dansurile populare germane și de arta marilor maeștri europeni. Conta-

Karsten Andersen



Troldhaugen : Casa muzeu „Edward Grieg"

minarea aceasta este ușor de înțeles, pe de o parte datorită apropierii țării de coastele din Marea Nordului și Marea Baltică, zone efervescente ale culturii artistice de pe continent, pe de altă parte datorită faptului că, între 1350 și 1550, Bergen — cel mai mare oraș ca întindere și număr de locuitori al Norvegiei — a făcut parte din comunitatea puternicii Ligi hanseatice, a cărei influență a pătruns, pe căile comerțului vehiculator din totdeauna și de cultură spirituală, pînă în adîncul codrilor cu legende despre troli și amintiri de eroi.

Că Bergenul și-a asumat în cele din urmă, înaintea capitalei, sarcina organizării unui festival internațional de artă, a cărui vertebră o constituie muzica, lucrul acesta este o consecință a importanței economice, culturale și turistice a orașului lui Grieg și Ibsen, unde Ole Bull a creat primul Teatru Național norvegian. Port la Marea Nordului, străvechea așezare întinerită în fiecare an de vegetația tumultuoasă a primăverilor septentrionale oferă nu numai un public propriu, deosebit de receptiv la muzică, teatru, coruri, fanfare și chiar muzică de jazz, ci și numeroși străini veniți din emisfera occidentală să cunoască țările Scandinaviei, poarta lor de intrare dinspre ocean fiind marele port Bergen.

Cea de a douăzeci și una ediție a festivalului complex de muzică, teatru și folclor de la Bergen s-a desfășurat, la începutul verii, cu participări de artiști și formații naționale, în același timp însă și cu numeroase prezențe de dirijori, orchestre, virtuozi străini.

Importanța atribuită acestui festival anual de către organizatori o demonstrează și prezența la concertul inaugural a regelui Olav V și a prințului moștenitor. În sala cu o ideală acustică a Palatului de concerte a orașului, în care activează cu sediu perma-

nent Orchestra simfonică locală, deschiderea festivă a înscris în program *Recviemul* de Verdi, interpretat de orchestra din Bergen, corul Orchestrei simfonice din Londra și, ca soliști vocali, soprana Taru Valjakka/Finlanda/, mezzosoprana Else Paaske/ Danemarca/, tenorul Caj Ehrestedt și Almar Heggen/ /Norvegia/, sub bagheta lui Karsten Andersen, dirijorul permanent al filarmonicii. A fost o execuție clară și vibrantă, care a marcat fericit începutul festivalului.

Dintre ansamblurile și artiștii străini prezenți de-a lungul celor trei săptămîni de concerte, spectacole, recitaluri, momente folclorice, proiecții de filme cu scenarii după autorii norvegieni și jamsessions, am reținut admirabilul octet vocal francez *The Swingle Singers*, într-un concert a cappella/Bach, Haendel, Mozart, Telemann, Benedetto Marcello, Johann Pachelbell, Antonio Vivaldi/și în concertul Orchestrei filarmonice din Oslo, dirijată de Miltiades Caridis/Grecia/, care a executat *Simfonietta pentru opt voci și orchestră* de Luciano Berio ; pe pianistul Cristoph Eschenbach/R.F.G./, dirijorul Okku Kamu/Finlanda/, ansamblul de balet Félix Blaska/Franța/, Opera regală din Stockholm/*Albert Herring* de Benjamin Britten/, violoncelista Zara Nelsova/S.U.A./, Orchestra simfonică din Praga, dirijată de Jindřich Rohan/Martinu, Johansen, Schubert, Dvořak, Mahler, Cvartetul de coarde din Zagreb / Kuglerič, Bartók, Debussy / Orchestra de cameră slovacă/Corelli, Haendel/, pianistul de jazz Oscar Peterson, echipele și ansamblurile folclorice din Norvegia, U.R.S.S., Cehoslovacia, Suedia, Spania, R.F.G. și Islanda.

Ceea ce constituie noutatea și atracția festivalului de la Bergen este nivelul ridicat al manifestărilor și egala atenție acordată tuturor domeniilor de artă, încît un recital de jazz are aceeași valoare, pentru organizatori și public, ca oricare dintre concertele simfonice sau reprezentațiile dramatice. Lucrul acesta a fost obținut prin invitarea unor artiști de primă mărime din țară și de peste hotare, ceea ce a conferit și ediției din 1973 o strălucire particulară, prin omogenitate în exigență și realizare artistică a celor mai variate momente de muzică, teatru, coregrafie, folclor și film/s-a prezentat noua producție a studiourilor americane, *Casa păpușilor*, după Ibsen, cu Jane Fonda în rolul Norei/.

„Săptămînile festive vieneze"

„Săptămînile festive vieneze", care și-au dobîndit pe parcursul celor douăzeci și două de ediții anterioare un prestigiu întemeiat în rîndul festivalurilor de pe continent, a adăugat un spor de calitate faimei sale printr-o și mai bună alegere, de astă dată, a artiștilor-oaspeți și a ansamblurilor străine invitate. A fost interesantă, de pildă, confruntarea unor colective artistice de ținută și vechi tradiții în interpretarea repertoriului rossinian, care a dominat o mare parte a repertoriului liric în ultima ediție. Scala din Milano a prezentat *Cenușăreasa*, sub bagheta lui Claudio Abbado, care i-a păstrat muzicii

„Bărbierul din Sevilla" de Rossini în interpretarea soliștilor Operei de Stat din Berlin

„Lebedei din Pesaro" întregul freamăt de prospețime și inedit. Opera de cameră a Teatrului Colón de la Buenos Aires a excelat, cu o echipă de voci admirabile — ca timbru, mobilitate, expresie și cultură lirică — în *Scara de mătase*. La rîndul lor, artiștii Operei de stat din Berlin și-au dovedit calitățile de muzicalitate în *Bărbierul din Sevilla*, a cărui regie a fost semnată de Ruth-Berghaus. Artiștii berlinezi au urmărit și izbutit pe deplin să impună, pe lîngă frumusețea muzicii rossiniene, și bogata tipologie de personaje semnificative ale lui Beaumarchais. Iată de ce nu am exagerat, afirmînd în altă parte — în acord cu cei mai severi critici din capitala austriacă — că imaginile celebrei opere bufe a lui Gioacchino Rossini au fost, sub toate aspectele, jubilante, adăugînd că modernitatea expresiei a fost o consecință firească a impresiei, atît de dificil de obținut, că acțiunea scriitorului francez, în viziunea rossiniană și în transpunerea regiei, se petrece *aici* și *acum*, nu în urmă cu două secole.

S-au bucurat de apreciere spectacolele, de pe scena Teatrului an der Wien, cu *Elixirul dragostei* de Donizetti, cu tenorul Nicolai Gedda, secondat de Reri Grist, Robert Kerns și Eberhard Wächter, regia fiind a lui Otto Schenk. La Opera de stat, Götz Friederich a montat, într-o concepție caracterizată de grandoare, drama lirică *Moise și Aaron* de Arnold Schönberg, dirijor fiind Cristoph Dohnányi.

În concertele și recitalurile festivalului din acest an au apărut virtuozi instrumentiști, dirijori și artiști vocali iluștri, ca Friederich Gulda, Arturo Benedetti Michelangeli, Dietrich Fischer Diskau, Pierre Boulez, Rudolf Serkin, Nathan Milstein, Karl Böhm și Géza Anda.

Viena și-a adus aminte și de astă dată, așa cum a făcut-o mereu, de muzicienii săi „de casă", de cîntecele străbătute de o ușoară melancolie ale orașului, pe care de altfel nu l-am uitat niciodată. În ciuda unei veri nu prea favorabile concertelor în aer liber, prin grădinile din Grinzing, seară de seară, după terminarea concertelor și spectacolelor, formații *schrammel* au întregit firesc și cu o rezonanță autentică atmosfera frumosului festival vienez.

Ulrich Baumgartner

Ne-a surprins absența artiștilor și a formațiilor românești atît din festivalul de la Bergen, cît și din cel de la Viena. Cu atît mai mult, cu cît unul din factorii responsabili ai manifestărilor norvegiene dl. Ole Myrvoll, primarul general al Bergenului, și-a amintit cu admirație de perfecțiunea corului bucureștean „Madrigal", care a lăsat o impresie profundă în 1971 la Bergen, iar profesorul Ulrich Baumgartner — președintele „Săptămînilor festive vieneze" — ne-a vorbit în aceiași termeni despre triumful tinerilor artiști români Andrei Agoston și Emil Gherman din România, care, la ediția de anul trecut, au obținut premiile mari ale concursului de vioară, respectiv de canto, din concursul desfășurat în cadrul festivalului.

Prezențele artiștilor noștri sînt dorite și solicitate peste tot. O impresariere mai activă ar contribui la difuzarea eficientă a artei interpretative românești tocmai în contextul festivalurilor cu ecouri de durată în conștiința publicului și a criticii străine, îndeosebi în centre muzicale cu reputația bine stabilită în peisajul vieții muzicale mondiale din zilele noastre.

Festival bienal al tinerilor interpreți de la Fertöd

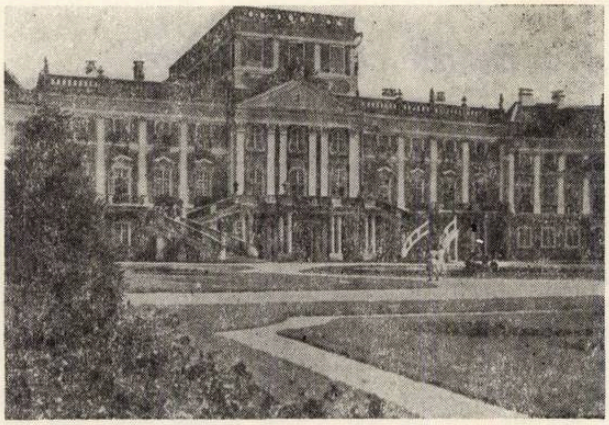
În scopul prezentării în fața impresarilor, producătorilor de radio, disc și televiziune, precum și a criticilor muzicali ai marilor cotidiene de pe continent și chiar de mai departe/S.U.A., Japonia, Australia/ a unor interpreți tineri, aflați în pragul afirmării lor artistice, Televiziunea Ungară, în colaborare cu oficiul de concerte și turnee artistice *Interkoncert* de la Budapesta, a organizat în cursul lunii iunie, la Fertöd — localitate aflată în apropiere de Sopron, la granița de către Austria —, a doua ediție a festivalului bienal „Interforum".

În castelul construit în stilul barocului tîrziu, cu influențe de rococo vienez de către principele Michael Eszterházy, de care Joseph Haydn a fost atașat, cu intermitențe, aproape treizeci de ani, ca muzician de curte, douăzeci și unu de tineri interpreți din R.P.U., Uniunea Sovietică, Bulgaria, Cehoslovacia, R.D.G., Olanda, Suedia, Finlanda, Italia, R.F. Germania, Polonia și Marea Britanie au încercat să-și demonstreze virtuozitatea concertistică, într-un repertoriu instrumental și vocal. Repertoriul lor a fost lăsat la libera alegere a artiștilor, pentru ca nimic să nu-i stinghereasca în efortul de a-și pune în lumină cele mai favorabile aspecte de tehnică, stil și capacitate de comunicare cu auditorii.

Avînd caracterul unei nobile emulații, nicidecum pe acela al unui concurs propriu-zis, neexistînd jurii și sisteme de clasificare în rîndurile asistenței, festivalul a impus cîteva talente de pe acum bine conturate ca pregătire tehnică, maturitate stilistică și virtuți expresive. Între acestea se află violoncelistul maghiar Csàba Onczay, pianista sovietică Natalia Gavrilova, cvartetul de coarde „Lindsay" din Londra, violonistul maghiar Szenthely Miklós, mezzosoprana olandeză Sylvia Schlütter, soprana maghiară Tokody Ilona, flautistul italian Giorgio Tagnoni, oboistul belgian Paul Dombrecht și pianistul suedez Hans Pallson. A impus, însă, în același timp și evidența bunei pregătiri tehnico-artistice a tinerei generații de interpreți de pe întreg continentul, care caută prilejuri cît mai multe și mai variate spre a-și valorifica înzestrările temeinice.

Un astfel de prilej le este oferit de televiziune, care — așa cum s-a văzut și la Fertöd — își diversifică și îmbogățește emisiunile prin înregistrări nu numai din concertele publice, ci și din recitaluri sau concerte organizate anume în decoruri adecvate, chemate să sporească, printr-o ambianță de atmosferă, intimismul muzicii de cameră. O asemenea ambianță oferă și frumosul castel de la Fertöd. Recolta Televiziunii Maghiare, în acest festival de o săptămînă, a fost de douăzeci și cinci de emisiuni muzicale de cîte treizeci și patruzeci de minute. Foloasele tinerilor interpreți prezenți la Fertöd — al cărui castel adăpostește și o admirabilă expoziție permanentă asupra creației și vieții lui Haydn — au fost, în general, considerabile prin impresia favorabilă produsă asupra impresarilor, dirijorilor, directorilor de instituții muzicale și producătorilor din lumea întreagă.

Țara noastră a fost reprezentată la festival „Interforum" de pianistul Tudor Dumitrescu, care a executat lucrări de Beethoven, Liszt și George Enescu. Cu o dexteritate tehnică remarcabilă pentru cei șaisprezece ani ai săi, avînd un temperament viu, mobil și colorat, tînărul pianist român a dat dovadă de frumoase însușiri interpretative, convingînd de talen-



Fertöd : Castelul Esterházy

tul său numeroase personalități de seamă ale vieții muzicii internaționale.

Festivalul de la Fertöd a dat ocazie și unor discuții fructuoase specialiștilor maghiari și străini asupra rostului, modului de organizare, ecoului și calităților manifestărilor de acest fel. Noi am sugerat ca numărul tot mai mare de interpreți dînd dovadă de muzicalitate și de o excelentă pregătire tehnică să fie folosit și pentru difuzarea, ba chiar stimularea creației originale. Lucrul acesta este realizabil prin obligarea lor de a prezenta, în programul festivalurilor, concursurilor etc. și cîte o lucrare inedită a tinerilor compozitori din țările cărora le aparțin, sugestie însușită, pare-se, atît de organizatorii festivalului bienal de la Fertöd, cît și de mulți dintre muzicienii invitați.

Pianistul Tudor Dumitrescu

GEORGE SBÂRCEA

Olimpiada cîntecului de la Atena

Inaugurat în iulie 1968, pe marele stadion olimpic din capitala Greciei, festivalul „Olimpiada cîntecului" a întrunit la cea de a VI-a ediție a sa, din iulie 1973, patruzeci de compozitori din tot atîtea țări ale lumii, reprezentați de interpreți aleși chiar de ei spre a le pune în valoare creațiile. Concursul de creație din cadrul festivalului are o mare putere de difuzare pe întreg globul, dacă se ține seama de numărul criticilor muzicali, producătorilor de disc și radiotelevizIune, editorilor de muzică și vedetelor care asistă an de an la această prestigioasă manifestare. Juriul — alcătuit din douăzeci și trei de membri, sub președenția lui Costas Yannides (Grecia) — este chemat să acorde trei premii și șapte mențiuni pentru cele mai bune piese din creația nouă de muzică ușoară a compozitorilor de pretutindeni.

Premiul I a fost atribuit cîntecului *Kamouraska*, text și muzică de Michel Conte (Canada), interpretat de Julie Arel ; Premiul II, cîntecului *Dirty Lady* de J.B. Euson (Insula Aruba), interpretat de autor ; Premiul III, cîntecului *Ultima zi de vară* de J. Robeznik (Iugoslavia), interpretat de Radóyka. Cele șapte mențiuni au fost conferite compozițiilor lui G. Stephens și P. Callander (Anglia), Joe Kentridge (Africa de Sud), Armand Canfora (Franța), Kenakis (Grecia), Kat. Hattori (Japonia), S. Abramovitch și B. Blake (Statele Unite ale Americii), precum și — *ex-aequo* — Eldad Shrim (Israel), Andy Galligan (Irlanda) și Ted și Margaret Wade (Jamaica).

Apreciind contribuția esențială adusă de către interpreți la impunerea și difuzarea cîntecelor de muzică ușoară, juriul a atribuit un premiu pentru cel mai popular cîntăreț, cantautorului J. B. Euson (Insula Aruba), iar pentru cea mai bună interpretare, cîntăreței iugoslave Radoyka. Un premiu special pentru cea mai bună orchestrație a fost oferit compozitorului Aldemaro Romero (Venezuela).

România a fost prezentă la ediția din acest an a Festivalului atenian, prin cîntecul *Alerg printre stele spre tine* de Radu Gheorghiu, pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, orchestrat excelent de George Grigoriu și interpretat de Aurelian Andreescu. Dacă n-a fost o prezență dintre cele mai semnificative, lucrarea s-a încadrat oricum în ținuta generală a competiției și, îndeosebi, a prilejuit tragerea învățămintelor necesare privind nivelul la care exigențele unor concursuri internaționale solicită coalizarea tuturor

Julie Arel

J. B. Euson

Radóyka

energiilor și capacităților spre a avea șansele de reușită în înfruntarea talentelor artistice.

În cele două seri de festival am asistat la o impresionantă perindare de creații și interpreți din patruzeci de țări, fiecare aducînd timbrul specific propriului popor, calitățile artistice și profesionale menite a-i impune atenției publicului și juriului deopotrivă. Cum în a doua parte a celor două seri de concurs au avut loc recitaluri date de Pepino di Capri, Rocky Roberts cu the Coleman, trioul Dino Garcia și Johnny Hallyday cu Silvie Vartan, s-a remarcat inexistența diferențelor de nivel artistic între vedetele de recital și interpreții de concurs, ei înșiși vedete ale cîntecului de muzică ușoară. Orchestra Radioteleviziunii din Atena a asigurat interpreților un acompaniament nuanțat, stimulînd atenția asupra valorii pieselor aflate în concurs și dozîndu-și în așa fel volumele sonore, încît soliștii vocali să poată pune în lumină și vibrațiile poetice din textele cîntecelor.

Aș dori să arăt, în încheiere, ce strălucire pot conferi recitalurile unor artiști de primă mărime festivalurilor cu profil de concurs. Dacă Johnny Hallyday și Silvie Vartan sînt cunoscuți și publicului nostru, care le audiază frecvent înregistrările în emisiunile de radio și televiziune sau pe disc, apreciind stilul ce-l propun, Rocky Roberts și trioul vocal ce-l acompaniază merită să beneficieze pe viitor de simpatia amatorilor, fiind vorba de un artist de o extraordinară frumusețe și maleabilitate vocală, dublată de marea artă a showului. Prezența lui pe scena arenei ateniene a constituit un moment de autentică desfătare muzicală, aducînd ritmurile insinuante și fiorul de emoție al cîntecelor fierbinți din aria Mării Caraibilor.

Nu pot pune punct acestor rînduri, fără a acorda o deosebită apreciere organizării acestei minunate manifestări artistice, organizare care se datorează în cea mai mare măsură D-lui TAKIS CAMBAS, directorul artistic al acestui festival.

MIȘU IANCU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

● Violonista Cornelia Bronzetti și pianistul Gabriel Amiraș au efectuat un turneu în Italia și Spania, timp de două luni. Prezența artiștilor români la Campobasso, în cadrul unui ciclu de concerte care reunește importante personalități și formații din întreaga lume (Orchestra de cameră din Praga, Orchestra de cameră ORTF, pianiștii P. Badura Skoda și Jorg Demus), a fost urmărită cu un interes sporit de faptul că ei au susținut în cadrul a trei concerte integrala Sonatelor pentru vioară și pian de Beethoven. Ecouri deosebit de favorabile au fost inserate în cotidienele italiene : „Alcătuit din foarte valoroși muzicieni români, *Duo de sonate din București* se prezintă publicului cu o faimă remarcabilă... Talent remarcabil, tehnică perfectă, sunet de o frumusețe ieșită din comun, iată aprecierile criticii" (Vincenzo Tullio în IL MATTINO din Neapole); „Cele zece sonate interpretate de duo-ul Bronzetti-Amiraș au avut un succes maxim. Dificultățile interpretării și tehnicii fac ca asemenea lucrări să fie rar alese de interpreți. Cei doi tineri și valoroși artiști pot din plin să susțină această încercare, și au făcut-o cu un rezultat magnific". (W. de Angelis în IL TEMPO).

În Spania, programele au alternat mai multe formule, îmbinînd concerte de duo cu recitaluri pianistice. Astfel, după interpretarea *Sonatei op.* 53 de Beethoven, Gabriel Amiraș este apreciat ca avînd „un mod foarte apropiat de felul în care ar fi putut concepe această sonată însuși propriul ei creator. Gabriel Amiraș are o alură foarte beethoveniană, ca vigoare, robustețe a sunetului și temperamentul înflăcărat". (LA VERDAD, Murcia). În privința impresiei lăsate de programele de duo, un alt cotidian scrie : „Un recital care a plăcut în cel mai înalt grad publicului, recital ce s-a distins prin suprema muzicalitate ce-i caracterizează pe acești artiști... Dificilele sonate de Beethoven și Brahms au constituit o magistrală lecție de interpretare și tehnică". (IDEAL, Granada).

● Ecouri deosebit de favorabile însoțesc activitatea concertistică a lui Cătălin Ilea, desfășurată peste hotare. Astfel interpretarea *Concertului pentru violoncel de Anatol Vieru*, în cadrul turneului Filarmonicii „George Enescu" în Uniunea Sovietică, a fost remarcată ca un moment deosebit al carierei sale. Iată cîteva ecouri din presa sovietică de specialitate : „În interpretarea lui Ilea, dimensiunea concepției muzicale se îmbină cu prelucrarea rafinată a amănuntelor, cu o deosebită culoare a tonurilor romantice ; atrage în mod aparte flexibilitatea și cantabilitatea melodicii, fără a mai vorbi de baza tehnică a măiestriei sale. Asemenea însușiri au fost deplin demonstrate în redarea *Concertului* de Vieru" (MUZICALNAIA JIZNI) ; „Violoncelistul Cătălin Ilea ne-a apărut ca un muzician cu un stil rafinat, posedînd calități de virtuoz" (SOVIETSKAIA MUZICA).

Susținînd în programul Filarmonicii din Budapesta *Concertul* de Saint Saëns, sub bagheta dirijorului Andras Korody, Cătălin Ilea a impresionat în mod cu totul aparte publicul. „Oaspetele român — scrie Pernye Andras în MAGYAR NEMZET — este un violoncelist excepțional. Tălmăcind cu mult elan și virtuozitate Concertul de Saint Saëns, el a demonstrat că executantul unei lucrări nu este criticul, ci interpretul ei. În această ipostază, ne-a convins, într-un opus care este un fruct mai mult decît copt al romantismului. Registrul înalt al violoncelului sună cristalin, aerat și frumos, frazarea este concepută cu mare subtilitate, cîntul revelîndu-ne o profundă concepție interpretativă, reflex al unei pregnante personalități".

LILIANA CONSTANTINESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

L'aspect socio-culturel du phénomène musical contemporain, problème capital de la vie musicale de nos jours*)

Nombreux et divers sont les aspect du phénomène musical contemporain, mais, sans doute, parmi cette multitude, faut-il considérer comme plus signifiants les *aspects de structure* — c'est-à-dire les moyens de travail nouveaux de la technique de composition — les aspects concernant les *sens philosophiques et esthétiques de l'oeuvre musicale, didactiques-pédagogiques* et tout particulièrement socio-culturels.

1. *Les aspects concernant les nouvelles techniques de composition* ont déja été l'objet de larges débats dans les traités et autres ouvrages de spécialité, au point que l'on connaît actuellement avec précision les conséquences et la place du phénomène contemporain de création dans le contexte d'une théorie générale de la musique.

2. *L'aspect philosophique-esthétique* continue de susciter — étant donné la diversité des moyens utilisés — de vives discussions qui, assurément, ne prendront pas fin de si tôt à cause des nombreux facteurs dont il faille tenir compte — certains étant même de nature subjective — dans l'établissement des coordonnées esthétiques d'une oeuvre musicale créée au cours d'un siècle où la révolution technique influence de manière décisive l'activité matérielle et spirituelle.

Dans ce sens, le *facteur temps* a, sans doute, son importance, puisqu'on sait que le concept esthétique de l'art subit des transformations continuelles en fonction de l'évolution des moyens utilisés et du degré d'accoutumance du public à l'égard des oeuvres nouvelles. On constate de nos jours que le spécialiste lui-même a besoin d'une appréciable période d'accommodement à la nouvelle technique de composition, si l'on tient compte que d'importantes innovations ont lieu jusque dans la structure de la matière sonore (nous envisageons par là, la musique créée dans les laboratoires électroniques). Au moyen de l'électronique, le compositeur d'aujourd'hui est devenu le maître absolu de l'analyse et de la synthèse du son, amplifiant considérablement de la sorte le champ sonore avec lequel il travaille ; aussi, faut-il s'attendre à des conséquences imprévisibles jusque sur le plan de l'esthétique de notre art.

3. *L'aspect didactique-pédagogique* du phénomène musical contemporain acquiert — à la lumière des affirmations ci-dessus — une signification à part, l'école étant appellée à une contribution effective à l'introduction des oeuvres nouvelles dans le flux culturel. C'est pourquoi l'on comprend fort bien la raison pour laquelle la Société internationale de l'éducation musicale (ISME) se propose de débattre de cet important aspect à la XI-e Conférence de l'an prochain à Perth en Australie.

4. *L'aspect socio-culturel* du phénomène musical contemporain vise principalement à l'adhésion ou à la non-adhésion du public amateur d'art aux nouveaux moyens de composition musicale. Cela constitue, de toute évidence, le *problème capital* qu'affronte la société de notre monde contemporain ; aussi bien saluons-nous avec satisfaction l'initiative du Conseil International de la Musique de débattre de cet aspect dans les travaux de notre assemblée

*) *Etude présentée au Congrès International de la musique — Genève, 8—15 septembre, 1973.*

générale, sur lequel, d'ailleurs, je me permettrai de retenir pour quelques instants votre bienveillante attention.

Sans doute l'oeuvre musicale n'est-elle pas créée, pour demeurer prisonnière dans le buvard du compositeur. Elle n'atteint son but qu'en prenant contact avec le public amateur d'art, le seul en mesure de la faire valoir et de lui conférer l'attribut de la pérennité, à côté des autres valeurs culturelles passées et présentes de la société.

„Le dialogue de l'artiste avec son oeuvre — déclare Pierre Francastel — implique la participation du spectateur et les éléments de l'objet figuratif (en l'espèce, l'oeuvre d'art — n.a.) n'existent pas seulement dans la conscience et la mémoire du créateur, mais aussi dans celles de tous ceux qui, présents ou éloignés dans le temps et l'espace, en devenant les bénéficiaires de cet objet, lui confèrent au fond sa seule réalité" (voir „Realitatea figurativă", Ed. Meridiane, p. 42).

La musique est donc, avant tout, un phénomène socio-culturel, une manifestation de l'esprit humain avec de puissantes et de profondes implications sociales, pleinement vérifiées le long de l'histoire de la société humaine, ainsi que le soulignait Yehoudi Menuhin — si éloquemment d'ailleurs dans son article sur „La musique et son apport à l'humanité" paru dans la revue de l'UNESCO „L'homme et les arts".

Plus que jamais aujourd'hui, l'oeuvre d'art loin de constituer un acte isolé doit tout au contraire être pourvue d'une fonction sociale, qu'elle soit l'écho des vertus et des aspirations humaines, qu'elle s'adresse à l'homme, qu'elle naisse de son coeur assoiffé d'intenses moments de vie affective, qu'elle réponde aux manifestations complexes de sa vie spirituelle. Ceux qui, le long de l'histoire, ont chanté les grandes aspirations humaines, sont demeurés ce qu'ils avaient été de leur vivant, parce que justement ils s'étaient identifiés a ces aspirations, à l'amour du beau et du bien, aux nobles idéaux de progrès et de liberté.

Ces vérités, bien que généralement connues, nous nous permettons de les souligner, parce que chez certains philosophes et créateurs contemporains persiste l'idée que „l'acte de la composition contribue d'autant plus au progrès de l'art musical qu'il est plus savamment présenté, plus sophistiqué, plus alambiqué".

Une semblable idée contient en germe la condamnation à l'isolement du public, — auquel pourtant elle est destinée, de l'oeuvre musicale, d'où implicitement le danger qu'elle ne puisse pas devenir cet acte à fonction sociale dont nous parlions tout-à-l'heure.

Sans doute, le compositeur a-t-il toujours été et doit-il être, à son époque, un avant-coureur en ce qui concerne ses moyens de composition, le rôle du simple épigone étant également condamnable, mais pas autant cependant que le serait celui qui ne saurait assigner à son message musical quelque voie d'accès au coeur de ses auditeurs. J'envisage plus particulièrement ces idiomes de la composition absolument hermétiques parmi lesquels il y en a qui sont demeurés au stade de l'expérimentation, autrement dit qui n'atteignent même pas les conditions requises par l'art; ils ne cessent d'augmenter chaque jour davantage le décalage — déjà trop grand, hélàs — entre le „nouveau" artistique et la capacité d'entendement du public.

C'est pourquoi, de nos jours, où la musique est appelée d'être aussi présente que possible dans l'action d'éducation du public contemporain, le compositeur à son tour est-il appelé à réfléchir plus longuement sur le caractère social de son oeuvre et de ne pas choisir l'isolement.

En affirmant cela, nous sommes en même temps conscients du fait que l'art musical — comme tout autre domaine — dispose de sa propre voie vers le progrès, aussi bien personne et rien ne saurait l'arrêter dans sa marche en avant.

A ce propos, Robert Schumman disait, sans le moindre équivoque : „respectez l'ancien, tout en vous intéressant continuellement à ce qui est nouveau".

C'est dans ce même contexte l'an dernier à Tunis, à la Conférence de la Société Internationale d'Education Musicale, le Prof. *Egon Kraus* — président de la société — assignait à juste titre à notre société contemporaine la responsabilité de *„garder les traditions musicales"* d'une part et *„d'assurer le développement futur de la culture musicale"* d'autre part.

En nous emparant de cette occasion — nous souhaitons vous informer sur l'action entreprise par le Comité Roumain du C.I.M., sur un plan plus vaste, autorités et institutions d'Etat s'y trouvant engagées, afin de diminuer le décalage entre l'acte nouveau de composition musicale et la capacité d'entendement du public.

Il faut dire que notre travail est en quelque sorte facilité du fait que la génération actuelle de compositeurs roumains s'abreuve à une source commune en ce qui concerne les moyens de composition : *le chant populaire*, aussi abstraite et subtile que semble être la technique de son emploi ; cela facilite grandement le contact et l'adhésion du public à la création musicale nouvelle. En suivant l'exemple d'Enesco, les intonations et les *rythmes populaires*, les *harmonies modales* et, ces derniers temps, *l'hétérophonie* — système également rencontré dans la musique populaire roumaine — s'emploient intensément mais dans une forme sublimé et à l'aide de moyens de composition variés, y compris ceux qui tiennent de la technique la plus évoluée.

On mentionne parmi les procédés utilisés dans le but de propager le nouveau phénomène de création musicale.

1. *La fréquente programmation des ouvrages nouveaux dans les concerts publics.*

Dans tout concert symphonique ou de musique de chambre, l'on interprète d'habitude des oeuvres roumaines contemporaines ou appartenant à la mu-

sique étrangère et qui utilisent des moyens évolués. La même action est assurée dans les emissions radiophoniques et les enregistrements sur disque.

2. *Assurer la pénétration des orchestres symphoniques, des ensembles de chambre et d'opéra, par* l'organisation de programmes spéciaux de musique contemporaine, dans les usines, les entreprises, les écoles et les facultés — les concerts étant précédés dans ces centres par des présentations musicologiques *ad rem.*

3. *L'organisation de festivals spéciaux de musique contemporaine* à concours sur plan local (dans les grandes villes de la province roumaine et dans la Capitale du pays).

4. *La programation régulière de concerts spéciaux de musique contemporaine,* suivis de débats et de discussion avec le public auditeur.

5. *Enregistrement sur disque des ouvrages roumains nouveaux* et leur mise à la disposition du public par l'intermédiaire du réseau commercial courant.

6. *Engagement de la presse et des revues de spécialité* dans l'action de rendre compte et de comprendre le message artistique qui utilise des moyens de composition évolués.

7. *Introduction des ouvrages roumains nouveaux et étrangers comme études obligatoires dans les plans d'enseignement* des Conservatoires et des écoles spéciales de musique, aux examens annuels et de fin d'études, chaque candidat étant obligé de clôre ses épreuves par une ou deux interprétations de musique contemporaine—roumaine et universelle.

Puisque nous disposons de plus de 20.000 élèves et étudiants dans les écoles de musique et les Conservatoires, nous espérons qu'ils deviennent d'efficaces propagateurs du répertoire nouveau, comme il est déja prouvé de manière positive parmi les diplomés de la dernière dizaine d'années. On poursuit là aussi l'exhortation de la musique roumaine, Démètre Kiriac, qui affirmait il y a une cinquantaine d'années : „la destinée de la musique se décide à l'école".

On ne saurait pourtant dire que le problème est définitivement résolu, mais l'on observe malgré tout un rapprochement beaucoup plus sensible du public à l'égard des oeuvres évoluées du point de vue des moyens de composition, ce qui nous encourage à persévérer dans les efforts conjugués qui se déposent dans les milieux et les institutions de spécialité de notre pays afin d'assurer une intense propagation de la création musicale nouvelle roumaine aussi bien qu'universelle.

En participant aux travaux de la présente assemblée générale, nous sommes heureux d'apprendre et de retenir d'autres méthodes aussi que l'on pratique ailleurs également, afin de rapprocher le plus possible l'oeuvre d'art contemporaine du public de notre monde d'aujourd'hui.

VICTOR GIULEANU

C. I. M.

COMITE NATIONAL ROUMAIN

Rapport d'activité de l'année 1972—1973

Le Comité National Roumain du C.I.M. a l'honneur de soumettre à l'Assemblée Générale un rapport sur l'activité de l'année 1972—73.

Afin d'assurer l'heureuse conjugaison de ses efforts en vue d'une activité aussi efficace que possible, le Comité National Roumain comprend des représentants de tous les secteurs du pays concernant la musique. Il est évident que le Comité National Roumain a fait preuve, chaque jour davantage, de sa volonté de répondre aux multiples exigences qui naissent du déploiement d'une vie musicale en Roumanie, aussi bien que de la mise en oeuvre d'une vaste collaboration internationale sur le plan de la musique.

Déroulant son activité sous l'égide de l'Union des Compositeurs et sous celle du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, le Comité National Roumain compte, parmi ses membres, des compositeurs, des musicologues, interprètes et pédagogues — soit, au total, 35 membres qui travaillent dans des institutions culturelles ou destinées à la propagation de la musique ; ce sont : le Ministère de l'Enseignement, l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, la Radio-Télévision, les Conservatoires, l'Association des Hommes de l'Art et de la Musique, les Philharmonies, Théatres d'Opéra du pays, etc : conformément au programme des recommandations d'ensemble du C.I.M., ainsi qu'à celui du Comité National Roumain, l'activité de l'année 1972—1973 porta sur les objectifs suivants : a) *L'intensification de l'éducation musicale du public et tout particulièrement de la jeunesse dans le cadre de la vie artistique de Roumanie.*

Etant convaincu que l'activité d'éducation musicale a pour but essentiel de faire valoir et d'encourager la manifestation des talents de valeur de la création musicale et de l'interprétation roumaine aussi bien qu'étrangère, en même temps que d'assurer une large initiation du public de différents catégories, le Comité National Roumain a prêté son appui à :

— l'enrichissement du répertoire pratiqué dans les enregistrements sur disques, etc., par des réalisations signifiantes de la création et de l'interprétation musicales de Roumanie et de l'étranger. Dans ce but, le Comité National Roumain a participé aux débats et à l'élaboration du répertoire des saisons symphoniques, d'opéras, de musique de chambre, etc., de même qu'il a contribué à l'action de promouvoir les interprètes roumains et étrangers,

en rapport avec les exigences du public roumain de nos jours.

b) *Le déploiement d'actions musicales destinées au public du pays :*

Citons, parmi celles-ci, quelques-unes des plus importantes :

— le concours d'interprétation chorale — appelé „Patrium Carmen" — qui contribue de manière positive à la manifestation artistique de dizaines d'ensembles choraux amateurs ; le choix se fait par étapes — en partant de la commune, au département, en finissant par distinguer, à l'échelon du pays, les ensembles les plus doués. Dans le même sens se déroulent les concours républicains des jeunes soli et ensembles de musique populaire (désigné sous le nom de „Fleur de mon jardin") et de musique légère (appelé „L'étoile sans nom").

— les concours et festivals qui ont lieu à Bucarest et autres villes importantes du pays ont pour but — entre autres — de stimuler une participation active de ces centres à la vie musicale et au développement de la collaboration musicale nationale et internationale. Mentionnons, parmi ceux-là : le Festival international de musique „Georges Enesco", qui a lieu à Bucarest tous les trois ans — la VI-e saison déroulé cette année même, du 11 au 18 septembre ; le concours et festival national de musique légère (annuel à Mamaia, sur le littoral de la Mer Noire) ; „L'automne musical à Cluj" (annuel, Cluj) ; „La semaine de la musique roumaine" (annuel, Iassy) ; „Printemps musical à Timişoara" (annuel, Timişoara) ; „Les journées musicales de Tîrgu-Mureş" (annuel, Tîrgu-Mureş — Transylvanie) ; „Festival de musique de chambre et Concours d'interprétation des ensembles estudiantins pour quatuor à cordes" de Braşov (annuel) ; „Concours national des écoles moyennes de musique populaire de Craiova, intitulé „Maria Tănase" (annuel) ; manifestations musicales (annuelles) dans le cadre du Festival „Pontica" de Constantza ; Concours de jeunes interprètes instrumentistes de Suceava, intitulé „Ciprian Porumbescu" (annuel) ; „Les vacances musicales" de Piatra-Neamtz (Moldavie) (annuel) ; „Les journées culturelles" d'Arad (annuel) ; le festival „Cibinium" de Sibiu (annuel).

Afin d'organiser toutes ces manifestations, le Comité National Roumain du C.I.M. participe à la coordination des programmes, à l'élaboration des actions destinées à assurer la collaboration des musiciens de l'étranger, ainsi qu'à la composition des jurys.

c) *Actions spéciales d'éducation musicale*

— Le Comité National Roumain contribue à l'efficace développement de l'activité d'éducation musicale, qui enregistre actuellement en Roumanie une ampleur sans précédent. Le Comité appuie également certaines formes spéciales de mise en valeur des moyens de communication (Mas Media), c'est-à-dire les programmes de la Radio-Télévision, les nombreux cycles d'initiation musicale concernant les époques, styles et genres différents de la musique universelle, etc. Ces actions se déroulent d'après un plan systématique dont l'élaboration tient compte et concorde avec la problématique contemporaine d'esthétique d'histoire de la musique, de sociologie musicale et surtout avec les préférences marquées des milieux urbains et ruraux.

— Le Comité National Roumain prête son concours à l'organisation et au perfectionnement continuel des cours de musique des Universités Populaires de tout le pays, des cours de musique des Ecoles Populaires d'Art, de l'activité des Maisons et des Foyers de Culture destinés aux adultes, de même que de l'activité des Maisons de Culture et des Clubs de la Jeunesse et des Etudiants ; ajoutons-y, l'activité des sociétés culturelles et des Associations chorales des villages, l'activité des Cercles des „Amis de la Musique" qui relèvent des grandes entreprises industrielles d'Etat tel que, par exemple, le Cercle des Usines, „23 Août" efficacement soutenu par les membres de l'Union des Compositeurs et qui organise, annuellement, à l'intention de ses membres, un concours ayant pour thème la connaissance de la musique contemporaine).

— Le Comité National Roumain contribue également au déroulement des concerts-débats organisés par la Radio-Télévision en collaboration avec l'Union des Compositeurs et qui ont pour but de sonder l'opinion publique des salles de concerts face à la création musicale contemporaine figurant dans les programmes.

— Avec l'appui du Comité National du C.I.M., la Radio-Télévision a organisé d'amples cycles d'émissions consacrées à la musique universelle du XX-e siècle et notamment aux oeuvres promues par la „Tribune internationale des compositeurs".

— Le Comité National Roumain dépose de signifiants efforts dans le but d'appuyer l'activité d'édition du disque (tel, par exemple, *Istoria muzicii universale (Histoire de la musique universelle*, une anthologie élaborée et présentée par le Prof. Zeno Vancea), du livre (traités, guides, monographies, ouvrages d'histoire de musique, dûs à Sigismund Toduţă, Wilhelm Berger, Octavian Cosma, Liviu Comes, Petre Brîncuşi, Nicolae Călinoiu), des partitions musicales, enfin l'activité de réalisation des films musicaux (comme par exemple le film artistique en couleurs dédié au compositeur Ciprian Porumbescu). Ces louables efforts poursuivent la popularisation des valeurs de l'art musical classique et contemporain national et universel et, en même temps, l'initiation des amateurs de musique désireux de s'ériger au niveau de l'art professionnel. Signalons, dans ce sens, l'activité de l'Association „La musique des amateurs de Bucarest" et celle d'ensembles tels que : l'Association „Philharmonia" de Galatzi, l'orchestre symphonique des médecins, l'orchestre symphonique des ingénieurs, l'ensemble de choeur et orchestre de la Maison de Culture du Ier arrondissement de Bucarest, etc.

a) *Actions de collaboration avec les organismes musicaux et les musiciens de l'étranger*

Au cours de la période considérée, une vaste activité de collaboration internationale s'est déroulée avec l'aide du Comité National du C.I.M., ayant pour objectifs :

d'assurer le développement du programme de visites documentaires et d'échange de matériel musical entre l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie et les Unions similaires d'autres pays ;

— d'organiser la réunion de travail des dirigeants des Unions des compositeurs Roumains et Soviétiques à Moscou, en octobre 1972 ; d'intéressants débats, discussions créatrices et concerts de musique symphonique et de chambre ont eu lieu à cette occasion ;

— d'assurer l'effectuation de visites de la part de quelques compositeurs roumains dans la République Populaire Mongole et dans la République Populaire Démocratique Coréenne ;

— d'organiser en quatre villes de l'Allemagne-Démocratique l'exposition „La musique en Roumanie", en réponse à l'organisation — aussi en 4 villes de Roumanie — de l'exposition „La musique dans la Republique Démocratique Allemande" ;

— d'organiser, au mois de mai 1973, en Roumanie, les „Journées de la musique dans la République Démocratique Allemande" ; à cette occasion, un symposium a eu lieu sur certains thèmes de création musicale, ainsi que des concerts symphoniques et des spectacles d'opéra qui se sont déroulés tant à Bucarest qu'en d'autres centres de Roumanie. Au mois de novembre de l'année courante de la série des „Journées de la musique roumaine " organisées en Allemagne Est ;

— d'élargir, sous l'égide du Comité National du C.I.M., les contacts des musiciens roumains avec les différentes manifestations musicales de l'étranger. Ainsi des délégués roumains ont-ils pris part aux Festivals et Concours de Darmstadt, Nagasaki, Athénes, Spalatto, Sofia, Ruse, Halle, Budapest (les Festivals Bártok et Kodály), au Congrès S.I.M. de Copenhague, au Congrés C.I.M.P. de France;

— d'assurer la participation de la Roumanie aux Expositions internationales du Disque de Cannes, sous les auspices du M.I.D.E.M., en 1972, de même que d'organiser, par rapports de réciprocité, des expositions du disque, avec le concours de l'URSS, de la R. D. Allemande, de la R.S. de Tchécoslovaquie;

— la participation des musiciens étrangers à la vie musicale roumaine; cette participation est occasionée non seulement par les manifestations musicales qui ont lieu au cours des saisons ordinaires, mais aussi par des événements extraordinaires „L'automne musical à Cluj", „Printemps musical à Timişoara", le festival de musique de chambre de Braşov, etc. Autres événements qui ont donné lieu à des manifestations similaires, en sept. 1972, les tournées d'orchestres de la jeunesse (ensembles de jeunes) des Etats — Unis d'Amérique, d'Allemagne-Est et d'Allemagne-Fédérale ;

— l'anniversaire (en Roumanie) des formes de conférences, concerts études et articles publiés dans la presse du pays de certaines personnalités recommandées par l'UNESCO (comme par exemple Max Reger, Rachmaninov, Skriabine, Wagner-Regeney) ;

— l'affirmation des ensembles et des solistes roumains à l'étranger et dans les concours internationaux d'interprétation musicale ; cette activité a continué aussi pendant la période 1972—1973, la Roumanie étant à présent parmi les pays ayant le plus grand nombre de prix et de distinctions à leur actif ; rappelons, dans ce sens, les concours de Montréal, Nagasaki, Sofia, Barcelone, Paris, etc.;

— de continuer de promouvoir à la Radio-Télévision, dans les concerts et les spectacles, aussi bien que dans les auditions à présentations musicales organisées par l'Union des Compositeurs, le répertoire de la musique universelle contemporaine ; citons, dans ce demaine: l'opera „Albert Herring" de Benjamin Britten présenté par l'Opéra Roumain de Bucarest, l'opéra „Romulus" de Salvatore Allegra, à l'Opéra de Cluj, la tournée du Théâtre d'Opéra de Stuttgart avec l'opéra „Le mariage ensanglanté" de Wolfgang Fortner, présenté à Bucarest, etc. ;

— de veiller et de poursuivre que l'activité musicologique et d'impression musicale reflètent les relations établies entre la musique roumaine et la musique universelle. Ainsi, dans la revue „Muzica", a-t-on continué de publier en français la rubrique „Nouvelles musicales de Roumanie" qui, non seulement informe ses lecteurs sur la vie musicale roumaine de tous les jours, mais aussi se fait l'écho de l'activité du Conseil International de la Musique et du Comité national Roumain. C'est dans cette rubrique qu'ont été publiées les comunications scientifiques présentées à Moscou, dans le cadre de l'Assemblée Générale du C.I.M. de l'an 1971, par MM. Dim Chostakovitch, Ton de Leuuv, Vasile Tomesco ;

— de veiller à ce que l'envoi des matériaux documentaires et lexicographiques destinés au RILM, MEG, Riemann, Lexicon Growes, UTET-Turin, etc., se produise avec régularité ;

— signalons la récente parution en langue française de la monographie „Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie" de Vasile Tomesco, publiée par les Editions Musicales de l'Union des Compositeurs.

Ayant sommairement exposé ci-dessus quelques aspect et voies directrices de l'activité du Comité National Roumain du C.I.M., nous tenons à exprimer ici la ferme intention des musiciens qui font partie de cet organisme international de poursuivre leurs efforts afin d'assurer le progrès de la vie musicale en Roumanie en établissant par ailleurs de féconds rapports de coopération avec les musiciens de l'étranger. Nous sommes convaincus de la contribution effective au succès général de l'activité du C.I.M., qu'apporteront les musiciens de notre pays, en faisant de la musique le noble messager des idéaux de paix et de collaboration entre les peuples.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica, Nr. 10, p. 1 — 48, București, octombrie, 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I: Orchestra de cameră „București“, dirijată de Ion Voicu

I. P. „Informația“ — c. 3866

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

noiembrie 1973

11

CUPRINS

Gheorghe Firca — Permanenţe şi înnoiri în muzica de cameră românească 1

* * * — Înalte distincţii acordate unor muzicieni 12

ANUL CANTEMIR

Viorel Cosma — Contribuţii inedite la studiul moştenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir 13

★

Titus Moisescu — Însemnări privind versiunea autentică a „Cvartetului de coarde în sol Major, op. 22, nr. 2" de George Enescu . . 29

★

Marţian Negrea 33

Petre Ştefănescu-Goangă 37

Anton Adrian Sarvaş 37

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Bogdan Moroianu, J. — V. Pandelescu, Edgar Elian, Costin Cazaban, Dumitru Avakian, Theodora Albescu, Iosif Sava 39—45

Romeo Alexandrescu — Célini Chailley-Richez 45

SOMMAIRE

Gheorghe Firca — Permanences et renouvellements dans la musique de chambre roumaine 1

* * * — Hautes distinctions accordées à des musiciens roumains 12

L'ANNÉE CANTEMIR

Viorel Cosma — Contributions inédites à l'étude de l'héritage musical de Démètre Cantemir 13

★

Titus Moisescu — Quelques notes concernant la version du „Quatuor à cordes en Sol Majeur, op. 22, no. 2" de Georges Enesco . . 29

★

Marţian Negrea 33

Petre Ştefănescu-Goangă 37

Anton Adrian Sarvaş 37

LA VIE MUSICALE

Signent : Bogdan Moroianu, J. — V. Pandelescu, Edgar Elian, Costin Cazaban, Dumitru Avakian, Theodora Albescu, Iosif Sava . . .39—45

Romeo Alexandrescu — Céliny Chailley-Richez 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Tiberiu Alexandru — Démètre Cantemir et la musique orientale (turque) 46

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 11 (252) noiembrie 1973

Permanenţe şi înnoiri în muzica de cameră contemporană românească

de GHEORGHE FIRCA

Ultimul sfert de veac — adevărată vreme a împlinirilor în muzica noastră — face dovada maturizării fenomenului componistic românesc pe plan istoric, estetic şi profesional. Istoric, prin înscrierea matură în coordonatele culturii muzicale naţionale şi universale, estetic, prin definire stilistică şi prin clarificarea valorii şi valorilor sale în raport cu artisticul cît şi cu cerinţele vieţii muzicale, profesional, prin aproprierea la nivelul optim — înţelegînd prin aceasta implicit nivelul contemporan — a modalităţilor şi resurselor de realizare.

Valabilă, neîndoios, pentru fiecare dintre compartimentele creaţiei româneşti din ultimii 25 de ani, aprecierea îmbracă însă, atunci cînd se are în vedere muzica de cameră, o semnificaţie specială. Printr-un acord unanim, domeniul muzicii de cameră deţine un privilegiu ierarhic în constelaţia genurilor, inclusiv în sensul acelei *musica reservata,* destinată dacă nu doar „iniţiaţilor", în orice caz numai celor foarte familiarizaţi cu caracterele ei. Vorbind, însă, despre muzica românească de cameră, n-am putea ocoli o evidenţă, şi anume aceea a echilibrului, a firescului ce-i străjuiesc devenirea şi care exclud orice desprindere, orice evadare din contextul general. Totodată, n-am putea subaprecia năzuinţa legitimă a genurilor camerale româneşti spre un profesionalism strict, chiar spre un maxim al acestuia, avînd ca urmare diversificarea, adecvarea şi şlefuirea mijloacelor menite să asigure întregului domeniu înălţarea pe cuvenitele trepte. Într-un alt sens, muzica de cameră a ultimilor ani este aceea care a realizat, prin ea însăşi, o mutaţie faţă de stadiile istorice ce o preced. O distanţă considerabilă o desparte de primele încercări camerale ale celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea şi ale primelor decenii din secolul nostru. Încercările unui Dimitrescu, Stephănescu, Caudella, compozitori ce au abordat formele ansamblului de cameră, au semnificaţia unui gest de pionierat, meritoriu, dar fatalmente tributar unui romantism clasicizant, întîrziat faţă de cerinţele stilistice ale epocii şi purtînd doar timid acea pecete naţională pe care — pentru a rămîne pe acest tărîm al formelor camerale — o atestă cu mai multă clarviziune piesele pentru pian ale lui Miculi, cîntecele pentru voce şi pian ale lui Dima, sau cele pentru pian ale lui Musicescu prin asimilarea unei melodici de factură populară. Vădind adesea facilitate, o disimulată lipsă de măiestrie, o schematizare a structurii — exact contrară spiritului cameral — aceste compoziţii pregătesc totuşi calea abordării specifice a genului în secolul nostru.

La rîndul lor, compozitorii perioadei interbelice, perioadă atît de însemnată din punctul de vedere al edificării culturii româneşti moderne, erau datori istoriei cu două răspunsuri esenţiale : în ce măsură principiile şcolii naţionale de compoziţie, un limbaj de o etnicitate bine caracterizată devin proprii operelor aparţinînd muzicii de cameră şi în ce mod are a se înlătura decalajul dintre nivelul românesc de gîndire şi realizare, chiar de întruchipare stilistică, şi nivelul universal contemporan. Pozitive, aceste răspunsuri s-au concretizat în însăşi realitatea produsului componistic prin tot atîtea soluţii personale datorate unui Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Stan Golestan, Mihail Andricu, Filip Lazăr, Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Ionel Perlea, Theodor Rogalski şi mulţi alţii.

Opera enesciană constituie, de-a lungul perioadei amintite (şi chiar de dinaintea ei), mai mult decît o prezenţă obiectivă : ea devine dimensiune etică şi de valoare în conştiinţa muzicianului român, prin capacitatea ce o are de a exprima în chintesenţă, căutările colective. De la *Sonata I-a pentru pian şi vioară,* contemporană cu lucrările înaintaşilor, la *Sonata a III-a pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc"*, ce marchează o culme a gîndirii componistice în perioada interbelică, şi pînă la *Cvartetul al II-lea de coarde* şi *Simfonia de cameră* — cele din urmă contemporane cu unele dintre lucările noii generaţii — gîndirea enesciană se înscrie într-un imens arc evolutiv, situînd arta camerală a compozitorului între valorile definitive ale secolului.

Exemplul ei pentru creatorii generației lui Enescu ca și pentru aceia ai generațiilor ce i-au urmat s-a dovedit stimulator, creatorii descifrînd în aceasta o cale de modelare și de optimizare a propriei gîndiri, într-o necesară legătură cu noile rezolvări propuse de Enescu.

Caracterul de continuitate al creației camerale din perioada postbelică constă nu atît în preocuparea consecventă pentru gen — preocupare considerabil potențată prin condițiile superioare de care beneficiază arta interpretativă în anii noștri — și nici de faptul că unii creatori, precum Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Mihail Andricu, Zeno Vancea, continuă, cu un număr însemnat de opus-uri, ceea ce începuseră cu decenii în urmă ; este vorba de mult mai mult, și anume, de o definire și rotunjire a produsului cameral, de o maturizare a mijloacelor prin contribuția, ea însăși matură, a acestor muzicieni.

Încercarea de a cuprinde drumul muzicii de cameră pe întinsul unui sfert de veac se dovedește, la o fugară creionare, în mod obligatoriu eseistică și cu puține șanse de a se constitui în istorie propriu-zisă. Aceasta pentru motive bine întemeiate. În primul rînd, pentru că, voind a fi în chip tezist „istorie", încercarea ar trebui să surprindă, prin analizarea unui bogat material faptic, dacă nu totalitatea liniilor de dezvoltare a domeniului, pe cele principale cel puțin, cu reușitele și eșecurile lor (importante ambele în planul istoric), cu respectul pentru unele soluții, fie ele și de o însemnătate ce se limitează la timpul lor (cunoscuta „valoare istorică"). În al doilea rînd, pentru că „istoria" în ansamblu implică și o istorie particulară a domeniului, în opera fiecărui compozitor în parte, și izbînzile sau chiar reușitele unicat trebuie considerate ca avînd o pondere nu numai pentru destinul individual al operei ci și pentru acela al întregului domeniu la un moment dat.[1] Nu trebuie pierdute din vedere, de asemenea, nici dificultățile în evaluarea unui produs cameral în evoluția operei individuale, atîta timp cît acesta reflectă, în cazuri fericite, capacitatea matură a creatorului, sau, dimpotrivă, numai iluzia stăpînirii domeniului ; muzică de cameră scriu maeștrii, dar cu un cvartet se ajunge uneori și la capătul celui de-al șaselea an al clasei de compoziție... Ce concluzie s-ar desprinde de aici cu privire la *momentul* cameral în creația unui compozitor și la implicațiile unui astfel de moment în evoluția generală a genului ? Desigur, numai aceea a unei situații complicate, adesea derutante, ce trebuie analizate cu multă circumspecție ; ideea că muzica de cameră este reflexul măiestrei individuale mature se dovedește în multe cazuri simplă convenție. Singura posibilitate de apreciere a dimensiunii efortului componistic în sfera ce ne preocupă, rămîne tot trasarea liniilor mari ale evoluției, prin popasul asupra cîtorva reușite, evident individuale, dar care, parte din creația unui compozitor, vor marca devenirea genului în ansamblu. Opțiunea subiectivă, dar activă și permanent atentă la valoare, se transformă de la sine în condiție obiectiv-istorică (metodologic, orice critic are ca punct de pornire o astfel de atitudine, necesară, ca stadiu preliminar, oricărui efort ulterior de sintetizare și care încheie, fără îndoială, demersul analitic, ducînd pînă la expresia posibil ultimă procesul dialectic de investigare).

Fără a fi „atacat" pentru prima dată cameralul — să amintim doar îndrăznețele sale încercări de a transpune în lucrările pentru ansamblu instrumental, scrise în deceniul al treilea, melosul bizantin — Paul Constantinescu concepe în 1947 prima sa lucrare pentru cvartet de coarde, *Concertul*, fără îndoială, una dintre cele mai prestigioase lucrări cvartetistice apărută imediat după război. Semnificativ este și faptul că, deși formația este cea clasică, forma aleasă de compozitor pentru a da contur unui melos de origine populară (unor teme adesea citate) este aceea a concertului instrumental fără solist, ceea ce a și permis transcrierea lucrării, în 1955, pentru orchestră de coarde. [2]

În doi ani succesiv, apar alte două lucrări ce atestă interesul crescînd al compozitorilor pentru redutabilul gen. Este vorba de *Cvartetul de coarde în Do major* (1948) de Ion Dumitrescu, lucrare exprimînd deziderатul momentului de reafirmare a unei atitudini elevate în compoziție și semnificativă pentru modul în care autorul creează un discurs luminos, specific cvartetului, în subtextul căruia își desfășoară o existență vie intonația românească. O altă lucrare, *Cvartetul în mi bemol major, op. 17* (1949) de Marțian Negrea, exprimă aceeași năzuință spre consolidarea profe-

---

1/ Raportul ce se stabilește, deci, între planul general și cel particular al evoluției este de tip structuralist (o „relație de relații"), sau de tip cibernetic, fiind în măsură să asemuim rolul unicatului valoric în ansamblu cu conexiunile într-un mecanism, în care „de multe ori o singură asemenea conexiune este determinantă pentru comportamentul sistemului, alteori este nevoie să fie puse în evidență mai multe asemenea conexiuni și este posibil ca în timp rolul determinant să treacă de la o conexiune la alta..." (M. Drăgănescu, *Cuvînt înainte* la : Norbert Wiener, *Sînt matematician*, București, Ed. Politică, 1972, p. 8).

2/ Prin *Concert*, Paul Constantinescu reia o tendință manifestată la noi în perioada interbelică de a resuscita — la neîndoielnicul imbold al neoclasicismului — concertantul (Lazăr, Lipatti, Silvestri, Socor), inclusiv în ipostaza *concerto-ului grosso*. Ideea lui Paul Constantinescu găsește ecou în creația simfonică a multor colegi de generație ca și în aceea a compozitorilor mai tineri : S. Toduță, O. Varga, M. Negrea, T. Ciortea, L. Feldman, M. Hoinic, A. Stroe, W. Berger, D. Popovici, L. Glodeanu, G. Draga, M. Istrate, W. M. Klepper ș.a. Virtuțile concertante ale cvartetului de coarde de acest tip vor determina și la Ion Dumitrescu sau la Anatol Vieru transcrierea piesei de cameră pentru „cvintetul" orchestrei de coarde.

sionismului, pe linia concilierii tradiției universale cu propriile căutări de limbaj și cu direcțiile stilistice afirmate în planul muzicii autohtone.

După acest răstimp ce a însemnat învingerea, prin talent și voință artistică fermă, a unor prejudecăți, a unor convingeri estetice nivelatoare (acuzatoare inclusiv ale „inactualității", dacă nu ale inoportunității sau chiar nocivității produsului cameral față cu imperativul accesibilității), forțele creatoare s-au declanșat. Fideli principiului enunțat, nu vom urmări decît într-o succesiune aproximativă ceea ce punctează luminos aspirațiile compozitorilor români: lucrări de valoare, atestînd căutări tot mai ambițioase și răspunsuri originale, lucrări ce apar într-un ritm tot mai susținut pe măsura înaintării în timp. Poate că nu cronologia abstractă, oarecum exterioară fenomenului componistic, ci fenomenul însuși cu problematica sa complexă va dezvălui anumite orientări către un gen sau altul, către o modalitate stilistică, o problemă tehnică sau, în sfîrșit, către condiția pe care o reprezintă organismul interpretativ concret, capabil să pună în circulație o lucrare sau alta. [3]

Cvartetul de coarde este preluat de tînăra generație de atunci: Teodor Grigoriu, cu inspirata și ingenioasa *Suită „Pe Argeș în sus"* (1952), Pascal Bentoiu, cu *Cvartetul (1953)*, Dumitru Capoianu, cu *Cvartetul de coarde nr. 1* (1954) și Wilhelm Berger, cu prima sa lucrare din această categorie (1954), Constantin Silvestri, cu *Cvartetul nr. 2* (1955).

O grupare firească pe tipuri de organisme instrumentale, pentru anii următori, pare să confirme tocmai influența decisivă pe care a avut-o asupra elanului creator factorul interpretare. Apar astfel sonate pentru flaut datorate lui Sigismund Toduță (în 1952), Alexandru Hrisanide *(Sonata Nr. 1* pentru flaut și pian 1957), Cornel Țăranu (în 1960), și Carmen Petra-Basacopol *(Sonata pentru flaut și harpă,* 1960), în care tematismul de factură folclorică, uneori, de rezonanță impresionistă, alteori, cu tendințe de reafirmare a construcției aproape întotdeauna în limitele instrumentalului, caracterizează aceste lucrări. *Sonata pentru pian* (1955) de Aurel Stroe a marcat un succes remarcabil al compozitorului în sensul unei frapante maturități de gîndire și al rigorii de realizare, demonstrînd totodată posibilitățile largi ce se deschid muzicii instrumentale prin concilierea unui discurs alcătuit din celule armonic-modale, cu limbajul cromatic, prin urmărirea filierei clasice a formei în scopul vehiculării logice și dezinvolte a unor principii contemporane ale structurii.

Un pas mereu sesizabil spre adîncirea specificului cameral în condițiile unui ansamblu restrîns, precum acela consacrat pian-vioară (la a cărei remodelare a contribuit nu mai puțin și readucerea în actualitate a inegalabilelor lucrări enesciene), se manifestă în crearea sonatelor de Mihail Jora (în 1962) și de Pascal Bentoiu (în 1962), cea din urmă un strălucit exemplu de exprimare concisă, dar de o emoționalitate intensă, vădind o economie a mijloacelor cu adevărat pilduitoare (aș zice, ca și lucrarea mai sus pomenită a lui Aurel Stroe, pentru o întreagă perioadă de dezvoltare a muzicii noastre de cameră). Ca o „soră mai mică", sonatina pentru vioară și pian tinde în muzica românească către o factură aparte, factură ce derivă întotdeauna din tratarea concisă, cu maximă economie, a elementului folcloric (de unde și formula preferată a

---

[3] Posibilitățile superioare — cum anticipam mai sus — pe care și le asigură viața interpretativă din ultimele două decenii nu înseamnă un calificativ de circumstanță. Și este suficient pentru a proba justețea afirmației, trimiterea la aceeași perioadă — etalon de dinainte de război. Formații camerale au existat și atunci (Cvartetul „Pro Musica", „Theodorescu", „Manoliu", Trio Filionescu-Drăghici-Bobescu ș.a.); în mai toate cazurile, însă, inițiativa fundării formației și manifestările publice ale acesteia porneau dintr-un imbold oarecum romantic, la marginea sau mai curînd, în competiție cu un ideal de afirmare a personalității prin solistică. La fel de romantică — însemnînd dăruire pură — era și condiția în care evoluau aceste formații, condiție rămasă, din nefericire, sporadică și efemeră. În întîmpinările lor critice, Mihail Jora, George Breazul, Romeo Alexandrescu au denunțat fără menajamente acea stare de lucruri. Sub semnul geniului, al dăruirii dincolo de condiții, al forței de muncă și al capacității de cuprindere stilistică inegalabilă, s-a înscris în filele de istorie al acelor ani Cvartetul George Enescu. Nu poate fi de nimeni contestat faptul că perioada postbelică înregistrează nu numai un număr sporit de formații, activate în sînul orchestrelor nou înființate, și că efemerului, ce plana în trecut asupra oricărei inițiative, îi ia locul o situație de stabilitate, de regularitate a manifestărilor. Dacă, în numele statornicirii unei „culturi camerale", numeroase voci au dreptate să pledeze pentru crearea acelor condiții (avînd drept corolar etatizarea unor formații) care să reprezinte la cel mai înalt nivel calitativ forțele interpretative de care dispunem, nu se poate susține, totuși, că „opera de cameră" nu ar constitui o dimensiune reală a vieții noastre muzicale. Nu numai că creația românească nu ar putea exista în afara acestor organisme „mai mult sau mai puțin prestigioase", „mai mult sau mai puțin perfecte" cum sînt: Cvartetele „Philharmonia", „Muzica", „Pro Arte", „Academica, Cvartetul Filarmonicii din Cluj, Cvintetul de suflători „George Enescu", Trio Gheorghiu, formațiile de muzică contemporană „Musica Nova", condusă de Hilda Jerea, „Ars Nova", condusă de Cornel Țăranu, „Musica Viva" condusă de Vicente Țuscă, dar un stimulent direct însemnînd în egală măsură dorința instrumeniștilor de a se afirma și cunoașterea posibilităților tehnic-expresive ale formațiilor de către compozitori, s-a tradus adesea prin sistemul „comenzilor ferme" (pentru a vorbi ca în economie), în lucrări destinate unui anume ansamblu. Să citățm în primul rînd formațiile „Musica Nova" și „Ars Nova". Și să nu uităm ce înseamnă pentru autorii români nu numai excepționalele calități de interpret ale unui Aurelian Octav Popa, ci și dragostea sa pentru muzica românească. Este, de altfel, numai un exemplu... În sfîrșit, un festival de bun renume, consacrat muzicii de cameră, cum este cel ce are loc la Brașov, se justifică nu doar prin necesitatea diversificării prin specializare a manifestărilor de pe cuprinsul țării, cît, mai ales, prin necesitatea punerii în valoare a forțelor interpretative și a creației românești de pe acest tărîm.

sonatinei), din necesitatea reliefării acestuia ca dat genuin ce se sustrage discursivităţilor de orice fel. Într-un lanţ firesc, se înscriu, de-a lungul a trei decenii, micro-sonatele pentru vioară şi pian de Paul Constantinescu (compusă încă în 1933), Tiberiu Olah (în 1950) şi Mircea Chiriac (1963). Alte duo-uri instrumentale, precum *Sonata pentru trompetă şi pian* (1964) de Tudor Ciortea, al cărei lirism, descinzînd parcă din operele enesciene mature, se exprimă esenţial în funcţie de noi cerinţe microstructurale, ori *Sonata pentru violă şi violoncel* (1962), de Wilhelm Berger şi *Sonata pentru două viole* (1966)) de Miriam Marbe, care, în absenţa partenerului tradiţional — instrumentul cu claviatură — evită armonia ca determinantă a structurii, impunînd o diafonie particulară în contextul, nu mai puţin specific, de timbru şi expresie, al „coardelor grave", fac remarcată o tendinţă de imaginare a discursului cameral pornind nu de la ipostaza sa ideal-abstractă (vezi formele barocului sau chiar ale clasicismului), ci de la una concretă oferită de însăşi organismele „pure" puse în joc". Individualizarea structurii merge şi mai mult în adîncul specificului organal, atunci cînd este vorba de un singur instrument, prin esenţă sau preponderent melodic, ca în *Partita pentru vioară solo* (1959) de Alfred Mendelsohn, *Sonata pentru vioară solo* (1963) de Wilhelm Berger şi *Sonata pentru clarinet solo* (1966) de Tiberiu Olah, unde lecţia bachiană serveşte doar procesului degajării latenţelor, obţinerii polifoniei sugerate ; dar o tradiţie deja sesizabilă trasată de la solo-ul de corn englez din *Simfonia fantastică* şi cel din *Tristan* şi pînă la cele *Trei piese pentru clarinet solo* de Stravinsky are a-şi spune un cuvînt important în reafirmarea virtuţilor monodiei, restructurarea formei şi iluminarea aparte a polifoniei însăşi, printr-o gamă infinit mai complexă a intonaţiei modale, a ritmurilor, a procedeelor de execuţie şi a atacurilor.

Ansamblu conceput mai ales prin prisma unei anume unităţi, cameral verificate, sau corespunzînd unor grupe stabile ale orchestrei clasice (coarde, suflători de lemn), dar şi a unei diversităţi ce se obţine prin combinarea instrumentului — ca element distinct — în cadrul unei grupe sau a grupelor amalgamate, continuă să producă lucrări ce nu au nimic neobişnuit ca titlu, dar în care hotărîtoare devine problematica de creaţie ; nu este lipsită de interes nici constatarea că, atunci cînd nu se intitulează simplu *Nonet pentru suflători*, ca acela scris de Nottara în 1950, *Cvintet de coarde şi clarinet*, precum acela scris de Anatol Vieru în 1956, sau *Cvintet de suflători*, ca acela pe care Ludovic Feldman l-a scris un an mai tîrziu (formă reluată de compozitor în 1967, într-o altă ipostază stilistică în *Cvintetul* cu recitator, pentru a ilustra un şir de poeme ale Marianei Dumitrescu), *Cvintet de suflători* precum acela de Nicolae Buicliu scris în 1963, lucrările vădesc o intenţie poetică sau se structurează precis programatic : *Sextetul „Cîntare omului"* (1956) de Alfred Mendelsohn, *Octetul „Din isprăvile lui Păcală"* (1961) de Tudor Ciortea, *Cvintetul pentru pian, vioară, violoncel şi clarinet „Omagiu lui Ţuculescu"* (1967) de Doru Popovici, *Sextetul de suflători „Trei şalviri"* (1969) de Matei Socor.

Modalitatea consacrată prin care se obţine osmoza directă între poetic şi muzical este aceea a liedului, gen definit, de la romantici şi pînă la noi, ca un subcapitol al muzicii de cameră. Continuînd preocupările sale de a găsi verbului românesc un corespondent muzical, ţesut din intonaţii, ritmuri şi o declamaţie specifică, Mihail Jora apare în aceşti ani nu numai ceea ce fusese cu decenii în urmă — izvoditor al genului, în muzica românească — ci şi creatorul care a reuşit apropierea liedului de universul poetic contemporan. Identificarea cu versurile unora dintre cei mai de seamă poeţi moderni şi colaborarea cu poeta Mariana Dumitrescu, i-a permis lui Mihail Jora să întruchipeze un comentariu esenţializat al cuvîntului „cîntat". Prestigiul liedului[4]), aşa cum a fost statornicit acesta prin pana lui Jora, a constituit o indiscutabilă atracţie, un „normativ" în abordarea genului ; la Tudor Ciortea, Hilda Jerea, Laurenţiu Profeta, Felicia Donceanu, Nicolae Coman şi în creaţia multor altora genul deţine o pondere ce nu poate fi în nici un caz neglijată.

Ar exista suficiente argumente pro şi contra situării madrigalului — ca arhaică şi din nou adusă la lumină formă de asociere a versului cu muzica — în graniţele genului coral de dimensiuni relativ ample sau în acelea ale genului de cameră. Din perspectivă istorică strictă, discuţia s-ar dovedi neavenită, odată ce madrigalul reprezentase în faza sa de glorie din vremea Renaşterii „muzica propriu-zisă", înaintea cristalizării diferenţiate a unui domeniu cu adevărat simfonic şi a unuia cameral. Cauze diferite, dintre care cele stilistice (preferinţa pentru neoclasicism) cele tehnice (adoptarea polifoniei ca dat specific al tratării corului şi opunerea travaliului contrapunctic unei gîndiri de esenţă armonică şi, implicit, uneia de esenţă simfonică), cele estetice (valorizarea gîndirii componistice, în condiţiile tehnice menţionate, la un nivel superior tipicului miniatural, concretizat în asocierea cîntec-joc, ce fusese profesat pînă aci în muzica corală românească), cele expresive (nuanţarea prin „scriitura" corală com-

---

[4]/ Prezenţa „componistică" a lied-ului românesc este secondată de un interes mai larg pentru acest gen ca şi de specializarea spre care au năzuit unii dintre cei mai cultivaţi interpreţi români actuali : cîntăreţii Constantin Stroescu, Arta Florescu, Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian, Dan Iordăchescu, Ion Budoiu, George Crăsnaru, şi pianiştii Lisette Georgescu, Hilda Jerea, Valentin Gheorghiu, Ferdinand Weiss, Victoria Ştefănescu, Alexandrina Zorleanu.

plexă și tot mai îndrăzneț mînuită, a unei poezii, mai rar populară, cît mai ales savantă modernă), contribuie la re-nașterea dar și la nașterea într-un sens absolut a genului. Cauzele acestea [5] împing genul, deci — prin stilistic, tehnic și estetic—, spre o procesualitate specifică, iar prin expresiv spre o cerință proprie miniaturalului cameral, în care paralela cu lied-ul, de pildă, în sens nu atît dimensional, cît și în sensul obținerii unei corespondențe dintre cele mai subtile dintre vers și muzică, s-ar impune. În *Madrigalele* lui Paul Constantinescu (1953—1954) pe poezii de Eminescu, forma (de madrigal) a muzicii, bazată deja pe evoluția conjugată a structurilor, se asociază cu versul, păstrîndu-se totuși, cel puțin prin natura formației (cvartet vocal cu pian), o legătură cu „dramaturgia" lied-ului și cu virtuțile ilustrative ale acompaniamentului instrumental. Adîncirea ulterioară a formei de madrigal a însemnat nu numai opțiunea pentru formula corală *a cappella* ci și o adîncire a polifonicului ca sursă de „muzicalizare" în sine a discursului și, totodată, de reducere sensibilă a mijloacelor adjuvante ale ilustrativului, precum în madrigalele scrise de Doru Popovici (în perioada 1959—1965), Teodor Bratu („Luchian", trei miniaturi corale, 1961), Octavian Nemescu (1963), Tiberiu Olah (în 1964), Hilda Jerea (1970) sau de către Liviu Rusu, care, în cinci *Sonete* pe versuri de Eminescu (1962), confruntă rigoarea formei poetice fixe cu rigoarea construcției muzicale. Structură constituită din aproape în aproape, proprie madrigalului și opusă simetriei „cîntecului" — deci, acelei simetrii ce fusese socotită cîndva ca specific muzicală, (cîntecul popular strofic, lied-ul „melodizat", forma clasică „de lied", etc.) se adecvează legității formale a poeticului care, se știe, numai cu rare excepții și în mod conștient, face apel la simetrie. Numai acel madrigal ce urmează, dimpotrivă, meandrele discursivului, are șansa de a nu trăda proprietatea versului de a se constitui în dublu limbaj : al sugestiei poetice și al ideii. Este în aceasta o explicație neîndoielnică a succesului pe care — în paralel cu lied-ul integral compus *(durchkomponiert)* sau recitativic al lui Mihail Jora — autorii români actuali l-au înregistrat în echivalarea muzicală a versului modern, și nu numai a acestuia, ci chiar a celui clasic (sau de factură clasică), cel din urmă privit îndelungă vreme cu circumspecție, ca inadecvat compoziției din cauza „muzicalității" sale intrinsece și care, deși de o altă esență decît cea din domeniul sonor, era în mod eronat supraestimată (pornindu-se probabil de la premisa acelei *de la musique avant toute chose* al simboliștilor, ca stare ideală, ca transfer iluzoriu al muzicalului în poetic). În virtutea aceleiași avansate asimilări a principiilor madrigalismului, Sigismund Toduță statornicește o soluție nouă chiar în transfigurarea cîntecului popular (în cele trei caiete de *Coruri*, 1966—1969), soluție rezultînd din confruntarea materialului folcloric, fie strofic și quasi-simetric (cîntecul propriu-zis) fie asimetric (colinda): cu proprietățile funciarmente proporționale (implicit asimetrice) ale polifoniei. Definitivată de Sigismund Toduță, dar inițiată de Sabin Drăgoi, tratarea unor genuri rituale — și îndeosebi a colindei profane — în maniera polifoniei modale pune o dublă problemă compozițională : pe de o parte, aceea a *alegerii* materialului, un material de cea mai pură esență muzicală, el însuși șlefuit pe făgașul propriei sale expresii monodice și al ritmicii sale viguroase, extrem de variate, comportînd latențe ce îl predestinează trecerii pe tărîmul profesionalului celui mai elevat și modern, iar pe de alta, iluminarea acestor latențe prin mijloacele evocate ale non-simetriei polifonice și ale imitației. Colinda, ca și alte genuri rituale a deschis de la amintiții compozitori și pînă la Tudor Jarda, Alexandru Pașcanu, Anton Zeman, Vasile Spătărelu, Sabin Pautza, nu numai perspectiva degajării unui superb model folcloric, ci și pe aceea a parcurgerii curajoase și rapide a recuperării chiar a unor etape a evoluției ; alături de crearea madrigalului „pe text cult", valorificarea melodiei și textului cîntecului ceremonial se dovedește o a doua modalitate de pătrundere în circuitul marilor forme polifonice, modelul folcloric marcînd parcă o preetapă a unui concept de formă profesionistă (comună cîndva, poate, și Occidentului) și de la care, obligatoriu, trebuia să purceadă, înaintea repetării „concentrate" a unei experiențe seculare, propria noastră experiență.

Tensiunea la care se petrec cîteva dintre mutațiile importante pînă aici semnalate, nu poate fi înțeleasă fără luarea în considerare a maturității de ansamblu a creației noastre, a gradului sporit de măiestrie pe care, indiferent de direcția în care ar acționa, îl dovedesc creatorii. Dar mai mult decît oricare dintre compartimentele creației, acela al muzicii de cameră este condiționat de această măiestrie, ca factor al acțiunii formative pe tărîmul genului, formei, limbajului, expresiei. Și pentru a nu ne rezuma la o afirmație mult prea generală, vom insista asupra faptului că surprinderea specificului „cameral" comportă nu numai măiestrie, ci și o subtilă raportare la

---

[5] Nu s-ar putea evalua devenirea genului la noi fără a se ține seama, iarăși, de condiția concretă a interpretării. Formații cum sînt Corul de copii al Liceului de muzică din Cluj (dirijor Mihai Gutman), Corul „Madrigal" (dirijor Marin Constantin), corul Conservatorului din Cluj (dirijor Dorin Pop) și al Conservatorului din Iași, „Animosi", (dirijor Sabin Pautza) au constituit nu numai un stimulent al creației, pornind adesea de la același sistem al „comenzilor", ci și garanția tehnic-profesională ca și esența estetic-expresivă (în condițiile unei formații propriu-zis camerale) a reproducerii în condiții optime a partiturilor.

alte domenii, pe de o parte, iar pe de altă parte, o mai acuzată specializare în chiar limitele domeniului. Se definesc astfel cîteva atitudini posibile ale creatorului preocupat să dea contur operelor sale pentru „ansamblu restrîns", atitudini ce pot fi urmărite pe traiectorii mai ample ale istoriei. La Haydn, cel pentru care cvartetul de coarde se constituie ca gen principal al muzicii de cameră în accepțiunea de care încă ne prevalăm, o „specializare" a domeniului nu se produce încă, în sensul diferențierii de procedee componistice, ci doar în acela al tratării întrucîtva mai virtuoze a fiecărui instrument, integrarea „corică" în ansamblu rămîne credincioasă unui model consacrat, unul și același pentru simfonie sau cvartet ; la alte coordonate de stil, un Brahms sau un Șostakovici vor proceda în mod similar. „A gîndi cameral" reprezintă cea de-a doua atitudine oferită istoriei de către Beethoven. Lucrările sale de cameră și, cu deosebire, cvartetele, nu numai că pretind o mai mare virtuozitate instrumentului, o personalizare prin expresie, că nu mai acceptă un același model de ansamblu, potrivit și simfoniei și cvartetului, ci ridică probleme componistice și compoziționale substanțial diferite. O mai mare îndrăzneală a căutărilor pe planul formelor (variație, fugă), al structurii arhitectonice (asimetrii, motivică concentric axată pe celule generatoare sau, dimpotrivă, centrifugal dispersată pe mai multe nuclee intonaționale), al armoniei și al constantei sale asocieri cu polifonia, al sistemului sonor în general (o cromatizare mai accentuată și, de aici o complicată interrelaționare a centrilor tonali, sau, la polul opus, o adîncire a diatonicii prin tatonarea valențelor ei modale uitate), al dinamicii (o renunțare la tehnica „teraselor" și o primă integrare a pragului sonor în esența motivului, a stratificărilor armonic-polifonice, în expresia cea mai precisă), al combinației instrumentelor (pe alte principii decît cele simfonice, o implicare, în această combinație, a registrelor, adesea extreme), iată, numai cîteva dintre contribuțiile novatoare ale cvartetului beethovenian. Mai mult decît în aceste direcții pur compoziționale, atitudinea novatoare se manifestă, cu mai multă acuitate decît în muzica simfonică, și pe tărîmul stilului, care, departe de a se integra doar coordonatelor momentului, dominat fie de poziția clasică remanentă fie de aceea a unui romantism născînd, investighează, pe proprie și gravă răspundere, în trecutul anteclasic ca și într-un viitor ce ar putea fi caracterizat ca situîndu-se chiar dincolo de romantism. O mai accentuată abstractizare este, fără îndoială, proprie muzicii de cameră beethoveniene, ceea ce nu ar îndreptăți la operarea prin aceasta a unei disjungeri de valoare între mesajul unui cvartet sau al unei simfonii, aparținînd unei perioade de creație apropiate. Cu toate acestea, gradul diferit al realizării formale și, implicit, informația mai completă pe care un cvartet — evident nu la fel de accesibil în diferite condiții ale receptării — o prilejuiește, privește inclusiv adîncirea trăirii în planul sensibil. Atitudinea beethoveniană, care închipuie unitatea dialectică dintre simfonic și cameral, marchează și gestul creator, al unui Franck sau Bartók, care vizează fiecare aceeași complementaritate (netrebuind a uita însă schimbările din gîndirea constructiv-stilistică produse între timp și care au afectat, mai ales, domeniul simfonicului). Cea de-a treia atitudine, care poate fi considerată ca fiind instaurată odată cu creația lui Schubert, impune compozitorul ce se realizează la nivelul optim pe tărîmul cameralului. Această calitate a creației compozitorului romantic poate fi considerată ca o limită în raport cu universalitatea gîndirii beethoveniene (și este, neîndoielnic). Inventivitatea rară a armonistului Schubert, ca și disponibilitatea sa ca miniaturist (miniatura, chiar sub forma cîtării propriilor lieduri, pătrunde în cvartetele și cvintetele sale) sînt două dintre condițiile ce explică concepția și tipul de scriitură profesate de compozitor. Luînd în considerare aceeași preeminență a cameralului, nu ne-am putea imagina un simfonist Enescu, sau pe realizatorul texturii vocal-instrumentale din „Oedip", fără excepțional de originalele formulări de limbaj (de natură polifonică și modal-eterofonică, dar și de natură ciclică), formulări obținute și verificate tocmai în muzica de cameră. Un alt compozitor la care domeniul muzicii de cameră pare să dețină ponderea valorică și pentru care acesta înseamnă un vast laborator (prin imaginarea, îndeosebi, a celor mai variate ansambluri și combinații instrumentale) este Paul Hindemith. Mai mult decît forjarea unui limbaj eliberat de orice adausuri romantic-ilustrative (conformă cu neoclasicismul doctrinar al autorului) în aceste condiții de afirmare a instrumentalului „în sine", Hindemith izbutește, printr-o anumită autonomizare a principiilor de construcție și de conducere a discursului — contrară formelor tradiționale — să străpungă o breșă în chiar spiritul genului (acel titlu generic de *Kammermusik*, acordat cîtorva dintre compozițiile sale, accentuează, în mod paradoxal, mai curînd concertantul decît cameralul, ceea ce în perspectivă, va conduce la cunoscutele întrepătrunderi ale domeniilor tradiționale).

Respectivele atitudini în problema interraportării principalelor genuri ale instrumentalului — simfonicul și cameralul — ar putea fi urmărite și în creația cîtorva dintre compozitorii români contemporani, în acele creații, adică, în care piesele de cameră dețin poziția termenului — adesea determinant — al amintitei dualități domeniale. Dacă pentru un Andricu sau un Mendelsohn nu există o limită de netrecut între domenii, ci, dimpotrivă, un flux continuu de idei stimulatoare, pentru

Zeno Vancea muzica de cameră reprezintă modelul spre care tinde, voit sau nu, orice întruchipare propriu-zis simfonică *(Sinfonietta)*, şi, cu atît mai mult, una de graniţă *(Concertul de cameră)*. Cel pentru care, însă, în ciuda oricăror schimburi înviorătoare dintre legile de construcţie şi formale ale domeniilor, dintre principiile lor de gen şi dramaturgie (simfonismul de esenţă dramatică, epică, lirică, confruntat cu instrumentalismul virtuoz şi concertant), cameralul devine modalitatea predilectă şi totodată generalizatoare de exprimare — tinzînd poate cel mai direct spre atitudinea beethoveniană — este Wilhelm Berger. Nu doar numărul impresionant al lucrărilor sale în acest domeniu (să menţionăm aici numai cele 14 cvartete de coarde), reprezentînd, în dimensiuni de epopee, un proiect de acoperire a zonelor de expresie ce se cer imaginate şi materializate, este hotărîtor pentru valoarea operei sale, ci înseşi soluţiile particulare pe care le pune în circuitul artistic românesc.

În toate situaţiile amintite — ca exemplare pentru adecvarea la genul avut în vedere — dar şi în numeroase alte cazuri, creaţia noastră de cameră deţine şi obţine ceea ce defineau prin specializare. În plus, nu am putea evalua această proprietate şi, totodată, calitate a ei fără a recunoaşte că, apropiindu-se consecvent de ţel, compozitorul român respectă condiţia minuţiei artizanale, îşi domină tehnica şi îşi rafinează gustul, asemeni scriitorului de schiţă şi nuvelă, pictorului miniaturist sau acuarelist, ebenistului sau bijutierului. Departe însă de a zămisli produse minore, el are capacitatea, prin ceea ce însemnează glasul interior, gestul grav al muzicii actuale, să refuze orice spirit rococo (inclusiv în reeditările, făcute în alte scopuri, ale normelor clasicului), de decorativism mărunt, cît şi egocentrismul şi intimismul (minor şi el, astăzi) de care romanticii au legat adesea destinul miniaturii instrumentale şi chiar al celei camerale. Ceea ce se relevă pozitiv în această dorinţă de stăpînire a meşteşugului, este încordarea forţelor creatoare şi punerea lor sub controlul intelectualismului. Acest intelectualism, nu lipsit de o notă de satisfacţie orgolioasă, se converteşte în însăşi conştiinţa de sine a actului creator, în condiţiile abordării unui domeniu care, expunîndu-se tuturor schimbărilor de optică stilistică şi componistică în general, nu şi-a trădat înaltele ţeluri. Ideea aceasta, ce poate fi avansată cu privire la mai toate producţiile de cameră, aruncă o lumină reală asupra acestora, astfel încît valoarea lor pentru omul de profesie rămîne indisolubil legată de un rafinament ce se refuză, neîndoios, totalei explicitări. Părerea judicioasă, că toate genurile au un drept egal de existenţă, riscă, prin vehiculare necontrolată, să devină un slogan. Mult evocata butadă „nu există genuri inferioare şi genuri superioare, ci numai muzici bune şi muzici rele" egalizează din punct de vedere axiologic lucrări din genuri diferite (ce nu au, de cele mai multe ori, un etalon comun), şi, în plus, reflectă părerea care nesocoteşte tocmai exigenţele — niciodată echivalente — pe care un acelaşi creator le observă cînd trece de la un domeniu la altul. Din perspectivă estetică şi istorică, *Burlesca pentru orchestră şi Sonata pentru pian* ale lui Aurel Stroe, *Tripticul (preambul, intermezzo şi Marş)* şi *Concertul pentru orchestră de cameră* ale lui Zeno Vancea nu vor putea beneficia de aceleaşi criterii de apreciere, chiar în condiţiile raportării obligatorii la viziunea autorului şi la coordonatele stilistice ale aceluiaşi moment. În chiar procesul de receptare al auditoriului, domeniul muzicii de operă sau simfonice şi acel al muzicii de cameră implică grade diferite de apropiere şi evaluare. Faptul dezminte astfel existenţa unui „mare public", egal interesat faţă de toate domeniile. Nu cred că scriind un cvartet, o piesă pentru un instrument solo, sau chiar un lied sau un madrigal, compozitorul gîndeşte că prin lucrarea sa va atrage spre manifestările de cameră publicul obişnuit al marii săli de spectacol sau concert. (Excepţia este în fiinţa regulei. Zonele de limită între abstracţiunea unor lucrări şi „accesibilitatea" altora, nu este în afara calculului compozitorului. Clasicii înşişi şi-au dat seama că divertismentul, serenada, sau suita de cameră reprezintă o compensaţie faţă de abstracţiunea, pe cale de constituire, din genul cvartetului sau sonatei). Un astfel de compozitor doreşte mai curînd să modeleze, ca auditor avizat al intenţiilor sale de creaţie, tot acel public ce a păşit, şi nu odată, pragul sălii mai intime în care evoluează micile formaţii.

Repunerea în circuitul cameral autohton a unor titluri ca divertismentul (tradiţia este instaurată cu apariţia, în 1928, a *Divertismentului rustic* de Sabin Drăgoi, într-un context ce atestă revirimentul, pe multiple planuri de creaţie, prin compunerea, în acelaşi an, a baletului „La piaţă" de M. Jora şi, cu doi ani înainte, a Sonatei „în caracter popular românesc" de Enescu), serenada, partita, suita, la compozitori ca Mihail Andricu *(Serenadă pentru 14 instrumente,* 1961), Nicolae Beloiu *(Divertisment pentru cvintet de suflători, 1964)*, Jodal Gábor *(Divertisment pentru orchestră mică, 1964,* Dumitru Bughici *(Mic divertisment pentru sextet instrumental,* 1967), Adrian Raţiu *(Partita pentru cvintet de suflători,* 1966), Mircea Popa *(Suita de cameră pentru 12 instrumente soliste,* 1951), se petrece din alte pricini decît acelea ale resuscitării divertantului sau cantonarea în forme primitive. Între acestea s-ar înscrie adecvarea materialului folcloric la formele instrumentale şi de ansamblu (mai ales în cazul suitelor) şi purificarea de rezidii postromantice prin sugestii tehnice şi de gen neoclasice (divertismentul, partita), precum şi ajungerea, atît prin sublimarea folclorului cît şi prin adîncirea trăsăturilor neo-

clasice, la prefacerea în spirit modern a substanței muzicale.

În titulatura tradițională se mai inserează, tot mai frecvent, și „piesa" pentru grupuri instrumentale de cameră. Rezervată inițial, în romantism mai ales, cu precădere pianului, atunci cînd desemna o lucrare monopartită și independentă, piesa devine pentru impresioniști o modalitate a eliberării de discursivitatea romantică, o căutare a principiului după care textura armonică nefuncțională (sau, în orice caz de un tip special de funcționalitate) să-și găsească un principiu arhitectural, de o altă dialectică decît aceea a sonatei. Muzica românească a deceniului al treilea, sensibilă încă la „estetica" impresionistă, propune deja „piesa" ca modalitate de reunire a instrumentelor în ansamblu : Alfred Alessandrescu, în *Pièce pour quatuor à cordes* (1921) și Theodor Rogalski, în *Trei piese pentru violoncel și pian* (1929). Mihail Andricu reunește în ciclu piesele independente, păstrînd caracterul aforistic originar (în *Șase piese pentru muzică de cameră*, 1961) după cum Ludovic Feldman deschide seria (de notat intenția similară în muzica sa simfonică) a unor cicluri de piese scurte *(patru piese pentru violă și orchestră de cameră*, 1965 ; în *Trei piese de concert pentru cvartet de coarde și percuție*, 1968) ; cele din urmă răsfrîng, poate, în concepția compozitorului, un model schönbergian sau webernian, dar atestă, în mod sigur și necesitatea obiectivă a adecvării formei concise la microstructură.

Urmărind tendințele ce se manifestă actualmente în creația de cameră — și cu deosebire în creația unor compozitori mai tineri sau, care, parcurgînd cîteva etape stilistice și de limbaj în și prin exigențele domeniului muzicii de cameră, s-au alăturat acestor tendințe — vom desprinde o altă imagine a domeniului, imagine dominată nu numai de varietatea căutărilor și a soluțiilor propuse (în care este implicată, bineînțeles, modernitatea acestora), ci și de o reconsiderare fundamentală a actului creator, a atitudinii celui ce abordează astăzi compoziția zisă „de cameră".

Nu pot fi înțelese schimbările privind stilistica, tehnica de compoziție, limbajul sau structura exprimării camerale într-o totală izolare — și, deci, printr-o artificioasă scoatere din context — de muzica destinată marelui organism instrumental, ce mai poartă încă denumirea de „simfonic". Cu nici un alt domeniu, precum acela al simfonicului, cameralul nu s-a simțit mai solidar în destinul său : mai întîi, printr-o aceeași modalitate „de exprimare", care este aceea a instrumentalului pur, iar apoi prin formele și schemele de construcție, cele clasice (sonata și ciclul de sonată, tema cu variațiuni) sau cele mai vechi resuscitate (fuga, passacaglia), care au fost, pînă la un anume punct al evoluției, unele și aceleași ; dar păstrînd schemele consacrate, simfonicul a căutat diversificarea genurilor : simfonie, poem simfonic, suită (de balet, programatică), schiță simfonică, etc., în timp ce, păstrînd genul, redus practic la sonată, cameralul a căutat mai tot timpul diversitatea ansamblurilor, ceea ce a pus accentul și pe individualizarea fiecărei partide instrumentale, lăsînd oarecum în umbră preocuparea de depășire a formelor și limbajului (cu excepția contribuției beethoveniene). Și pentru că, de la sfîrșitul epocii romantice, marile mutații în gîndirea componistică și în sistemul muzical propriuzis s-au produs în cadrele marelui ansamblu, cameralul a fost acela care a urmat simfonicul pe drumul sinuos al căutărilor. Experimentul devine, — ținînd seama totuși de rezistența pe care, asemeni oricărui domeniu „rezervat", o manifestă față de „revoluție" —, o trăsătură și a muzicii de cameră practicată astăzi. Spre deosebire de muzica simfonică, care își desfășoară și își consumă singură experimentul, muzica de cameră are nevoie de o puternică acțiune de ștergere a granițelor — care, de astă dată, pe acestea le vom avea în vedere —, recurge tocmai la principiile și modurile de existență ale altor genuri. Nu este lipsit de rațiune a vedea în această apropiere de alte genuri, necesitatea unificării terenului pe care se produce experimentarea diverselor prototipuri de structuri muzicale, față de care „specificul" domeniilor ar putea constitui doar un impediment. Imperativele generale ale abandonării treptate a unui anume tip de dialectică proprie sonatei și abordarea unei alte dialectici proprie fie vechilor forme polifonice, fie unora variaționale (duse pînă la diversele grade de aleatorism) sau de organizare metamuzicală (de la serialism pînă la principii matematice), precum și rațiunile ce decurg din continua prefacere a discursului, a ceea ce se numește logică a acestuia, a profilului său expresiv concret, sau din individualizarea partidei și a instrumentului (ca voce în polifonie, ca purtător al structurii sonore mozaicate, ca „personaj" participant la dialectica improvizației) sînt — toate acestea — cele ce au contribuit la ștergerea demarcațiilor nete dintre domenii. Asistăm astfel mai mult la o restrîngere în dimensiuni a simfonicului (cu excepția cazurilor de hipertrofiere a aparaturii, atunci cînd se urmărește antifonia și stereofonia), iar în cazul cameralului la o amplificare ; comună se dovedește însă libera reunire a celor mai variate surse timbrale, dispărînd un anume tipar al ansamblului (trio-ul cu pian, cvartetul de coarde, cvintetul de suflători, de pildă) în cazul cameralului și gruparea corică obligatorie a instrumentelor (coarde, suflători, percuție) în cazul simfonicului.

O consecință directă a modificării gîndirii componistice, în condițiile schimburilor de principii creatoare dintre domenii, o repre-

zintă pătrunderea tot mai sesizabilă a concertantului în muzica de cameră. Aceasta se petrece pe temeiul unui deja existent caracter individualizat, adesea solistic, al tratării fiecărui instrument în contextul formației de cameră. Ansamblu de soliști prin excelență, el impune, odată cu amplificarea sa prin numărul participanților, o nouă ordine diversificată, rezultînd din alternarea planurilor devenite pe rînd solistice cu planurile rămase prin forța lucrurilor în „tutti", în masa însoțitoare. Modelul acestor muzici s-a dovedit, desigur, barocul *concerto grosso*, căruia domeniul cameral i-a oferit un cadru la fel de propice ca și domeniul orchestrei mari. Concertul de cameră [6] apare în creația compozitorilor români în aproximativ aceeași perioadă : Zeno Vancea *(Concert pentru orchestră de cameră*, 1961), Adrian Rațiu, *(Concertino per la Musica Nova*, 1967), Carmen Petra Basacopol *(Concertino pentru harpă, cvintet de suflători, contrabas și xilofon*, 1969), Nicolae Beloiu *(Concert de cameră pentru două viori și violă*, 1959) ș.a.

O altă modalitate de lărgire a sferei camerale**lului o constituie** adoptarea simfoniei, într-o ipostază, desigur, diferită de aceea a „simfonismului", și care să justifice formula intermediară a unei simfonii „de cameră". Căci în chiar concepția camerală tradițională simfonia (ca și concertul în cazul de care ne-am ocupat mai înainte) este genul pînă la care se ajunge în acumularea de instrumente și, deci, de partide distincte, gen limită, ce nu putea fi depășit decît cu prețul eventualei situări în domeniul vecin. Preluarea simfoniei în domeniul cameral nu a însemnat — cel puțin principial — adoptarea unei alte forme decît aceea a simfoniei propriu-zise, mai bine spus, o punere de acord a genului cu forma, pe tărîmul pe care inițial această formă (cea a sonatei) s-a și plămădit. Specificul acestei simfonii de cameră decurge, însă, pe de o parte, din numărul limitat al participanților (reprezentînd, de obicei cîte un exemplar al partidei de orchestră), ce se opune ideii de masă orchestrală, iar pe de altă parte, din rolul acordat în textura muzicală fiecărui instrument. Cel din urmă factor, cel hotărîtor, a avut virtutea sublinierii polifonicului — prin care s-a evitat și tratarea în agregate acordice și, implicit, o instrumentație de tipul mixajului timbral —, a sublinierii aportului solistic al fiecărui instrument. Poate că nici unde ca în muzica românească simfonia de cameră nu a devenit un punct de atracție pentru compozitor în realizarea unor forme intermediare, inter-domeniale. Este și explicabil ca lucrurile să se fi petrecut astfel, atîta timp cît, dincolo de rarele exemple marcante din muzica universală (Schönberg), muzica românească a oferit, prin Enescu, unul dintre exemplele strălucite, cu valoare de capodoperă, în această direcție. Indiferent de gradul de apropiere pe care una sau alta dintre simfoniile de cameră îl vădesc față de modelul enescian, indiferent de treapta proprie de evoluție de pe care compozitorii abordează genul acesta de lucrare, simfoniile de cameră de Mihail Andricu (nr. 2 în 1961, nr. 3 în 1965), de Alfred Mendelsohn (în 1969), de Anatol Vieru (în 1961), de Dan Constantinescu (în 1968), sau de Ludovic Feldman (în 1969), se disting prin complexitatea gîndirii, prin caracterul sintetic — adesea cu îndrăznețe nuanțe experimentale — al tratării diferiților factori ce concură la definirea genului. Cu lucrarea *Simfonii pentru 15 instrumente soliste* (1963), Ștefan Niculescu readuce (precum, cu patru decenii în urmă, Stravinski) sensul originar al „cîntării" împreună a instrumentelor, dincolo de accepția pe care în clasicism, au statuat-o genul și forma simfoniei.

Un alt pas, la fel de marcant, înspre unificarea unor domenii încă mai îndepărtate îl constituie reunirea vocalului cu instrumentalul, odată cu crearea cantatei de cameră : Andrei Porfetye, *Cantata de cameră pentru mezzosoprană, violoncel și orchestră* (1959), Aurel Stroe, *Cantata „Chipul păcii", pentru mezzosoprană, cor mixt și orchestră mică* (1959), Ștefan Niculescu, *Cantata a III-a pentru mezzo-soprană și cinci suflători de lemn* (1965), Eduard Terény, *Cantata lirică* (1966). Vechea sugestie a cantatei-solo din timpul barocului timpuriu, sau, într-o perspectivă cu mult mai recentă, sugestia cantatelor coral-orchestrale dar cu ansamblu instrumental relativ redus, „clasicizat", ale lui Webern se află într-o oarecare măsură la temelia căutărilor unora dintre compozitorii români contemporani, fără a subestima totuși situația concretă în care se aflau diferitele genuri din muzica românească și în care asemenea lucrări apăreau ca rezultat al unei firești evoluții (trebuie amintit faptul că însăși cantata cunoscuse, după 1950, o eflorescență nu doar în privința numărului de lucrări apărute, ci și în aceea a formulelor vocal-instrumentale, dintre care unele susceptibile a face trecerea spre cameral).

Această imixtiune a domeniului concertant, simfonic și vocal-simfonic în acela, cîndva deplin închegat și constituit, al muzicii de cameră, a avut drept urmare nu numai împrumutul de „specificuri", de mijloace dintr-o parte în alta, ștergerea unor granițe devenite, în multe cazuri, convenționale din perspectiva sistemelor pe baza cărora evoluau noile limbaje, ci și instaurarea acelei convingeri că rațiunea de a fi a instrumentalului primează și că o reîntoarcere la sensurile fundamentale ale „jocului" instrumental și ale asocierii sale libere în ansamblu convine căutărilor celor mai noi din planul expresiei și al tehnicii de compoziție. Lecția neoclasică,

[6]) Nici concertele pentru orchestră mare, deja evocate, nu ignoră de multe ori, în proporții și structură, caracterul cameral...

rațională determinare a discursului impusă de serialism și esențializarea elementelor primare ale actului sonor instaurată prin muzica orientată spre folclor au contribuit la degajarea oricăror obstacole ce au împiedecat înaintarea pe acest drum.

Reabilitarea jocului instrumental a însemnat implicit nu gratuitate sau indiferență față de orice regulă, ci schimbarea unor reguli prin altele, mutarea de accent de pe procesualitatea conflictuală a formei de sonată (în care logica instrumentalului avea o situație, în orice caz, de subordonare) pe o procesualitate discursivă, proprie formelor polifonice, forme de o oarecare indiferență față de expresia imaginistic-asociativă, dar mai propice detașării resurselor fizic-acustice, tehnice și, implicit, expresive ale instrumentului. Asistăm din această perspectivă la o reafirmare a formei de invenție instrumentală, pe de o parte, și, pe de alta, de transferare a acesteia din cadrul monoinstrumental (Gheorghe Costinescu în ciclul *Invențiunilor modale pentru pian* — 1964, și Corneliu Dan Georgescu în *Invențiunile pentru pian)* în acela al ansamblului de instrumente *(Invențiunile pentru cvintet de suflători și percuție* — 1963 de Liviu Glodeanu sau *Invențiunile pentru clarinet și pian* — 1964 de Ștefan Niculescu, *Studiu pentru spațiu și ritm pentru trei grupe de percuție* — 1965 de Tiberiu Olah). Nu poate să scape nimănui amănuntul că sensul inițial al invențiunii, ca formă urmărind cu strictețe din punct de vedere arhitectonic succesiunea blocurilor sonore (cîndva legate obligatoriu de succesiunea „planurilor" tonale), se pierde acum, accentul căzînd tocmai pe acest joc îndrăznet, supus altor rigori de formă și dus poate pînă la limitele la care discursul instrumental se va detașa chiar și de ordinele formale total sau parțial prestabilite (aleatorismul).

Diferitele asocieri ale instrumentelor și modalitățile de subliniere a conținutului intrinsec muzical — sau formele în care acest conținut primează — se reflectă în intenția evidențierii structurii dominante sau a parametrului central : Vasile Herman, *Polifonie, pentru șapte grupe instrumentale* (1968), Octav Nemescu, *Poliritmii pentru clarinet și pian preparat* (1963). Titlul reflectă, alteori, un anume tot structural, precum în *Muzică pentru Bacovia* (1959—1963) de Anatol Vieru și *Muzică pentru 5* (M.P.5) (1966) de Alexandru Hrisanide, recunoscînd aici impulsul venit din partea unui titlu bartokian celebru, sau din partea amintitelor *Kammermusik* hindemithiene.

Nu pot fi trecute cu vederea nici acele lucrări, în care, datorită aceleiași detașări nete a muzicalului, s-a recurs și la asocierea instrumentelor de același fel (și nu numai din aceeași familie), asociere sieși suficientă în conturarea unui discurs complex, pentru exprimarea tuturor intențiilor componistice, începutul marcîndu-se, în noua fază de dezvoltare a muzicii de cameră, prin acel *equale* pentru ansamblu de viori intitulat *Omagiu lui Enescu* (1960) de Theodor Grigoriu.

În epoca de înflorire a formelor clasice, anume formații de cameră, precum sonata solo sau duo-sonata, trio-ul cu pian și cvartetul de coarde, se constituiau nu numai în în organisme intangibile, ci și în cadre formale și de gen pentru care singură expresia înaltă constituia principalul scop artistic, locul rămas tatonărilor, „experimentărilor", în limbaj modern, fiind îndeajuns de limitat și rezervat numai formațiilor neobișnuite (cvintetul de suflători) sau formațiilor eterogene (sextet, septet, etc.). În epoca modernă, în care experimentul deține un loc din ce în ce mai însemnat, precumpănitoare adesea față de rotunjimea și siguranța expresiei armonioase este reconsiderarea a însuși cadrului instrumental, primul supus „demitizării" prin renunțarea la formațiile consacrate și apelul, cum am arătat, la combinații dintre cele mai neașteptate. Substanța muzicală este deci, aceea care determină atitudinea față de organismul cameral ; or, în acest domeniu, opțiunea pentru un organism sau altul — oricît de vaste ar părea posibilitățile de combinare, în abstract, ale componentelor instrumentale ale organismului — derivă din constrîngerea fundamentală și, deci, unidirecțională exercitată de către muzică : din interior spre modalitatea ei de exteriorizare. Este în acest raport numai o aparentă libertate. Organismul simfonic rămîne în linii îndeajuns de ferme aceleași, dar muzica ce-i este destinată își permite — pe marea suprafață a posibilităților orchestrei — să-și resfire gama largă a propriilor posibilități, gamă chiar prea largă, care în ciuda oricăror inconsecvențe nu distruge adesea unitatea compozițională. Organismul cameral pretinde nu numai respectarea sa cu strictețe, ci și o încadrare în posibilitățile, mai mult individuale ale instrumentelor decît colective ale formației, care sînt reflexul acestei substanțe, a acestui *primum movere* al întregii concepții compoziționale și care permite infinit mai puține abateri ca în cazul muzicii pentru orchestră. E adevărat că fantezia creatoare, în sensul sondării, chiar cu titlul unei opere de laborator, a unor domenii necunoscute și a rezolvărilor subtile, de profesionalism extrem, nu au fost străine muzicii de cameră ; dar fantezia aceasta aparține mai mult concepției inițiale, căci, odată aleasă sfera ce se cerea exprimată, momentul realizării concrete nu mai permitea nici o abatere sau slăbire a rigorii. De aceea muzica de cameră a ocupat treapta cea mai de sus a componisticii.

Nu este de mirare că, pentru compozitorii contemporani, domeniul muzicii de cameră a devenit un domeniu predilect. Explicațiile acestui fapt sînt multiple, dar trei dintre ele

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

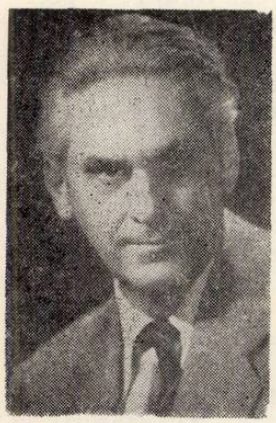
vor reține în mod firesc atenția : a) o detașare față de scriitura orchestrală stufoasă ; b) o acceptare, pe toate planurile a rigorii și chiar a rațională în gîndirea muzicală, fapt ce l-a atras pe creator spre acest domeniu, rezervat, prin tocmai aceste dimensiuni ale artei, devenite, acum primordiale ; c) o transformare a caracterului de laborator al unora dintre mai vechile compoziții într-un caracter experimental. Între acest caracter de laborator și experiment există, în ciuda trăsăturii comune de cucerire a noului, o deosebire de situație, în primul rînd istorică : în cazul muzicii clasice investigarea este preponderent artizanală și rămîne marginală și cu valoare de excepție în timp ce, în cazul muzicii contemporane, ea se convertește în lege și cunoaște o valoare de generalizare. Poate că mobilitatea, abstracțiunea și definirea în sine a substanței, proprie dintotdeauna muzicii de cameră, a facilitat acceptarea unor trăsături similare, proprii întregii muzici a secolului XX. În chip aforistic, s-ar putea avansa ideea că orice operă contemporană tinde spre starea specifică a unei întruchipări camerale.

Înainte de a dezbate consecințele directe pe care substanța muzicală și structurarea acesteia în anume sisteme componistice le comportă asupra formei în genere și, mai ales, asupra cadrului de desfășurare a muzicii, ne vom opri și asupra acelor cazuri, încă frecvente, în care formația și chiar și genul par a fi un cadru firesc ce nu se cere pus în discuție. Astfel, în cele trei *Sonate pentru pian* (1964) în *Sonata pentru violoncel și pian* (1964) în *Sonata pentru clarinet și pian* (1965) și, cu deosebire în *Variațiunile pentru vioară, violă, violoncel și pian* (1966) de Dan Constantinescu — lucrări oscilînd între determinarea totală a parametrilor și aleatorismul controlat —, în *Cvartetul de coarde nr. 1* (1968) de George Draga, sau în *Cvartetul de coarde nr. 2* (1968) de Lucian Metianu — lucrări tinzînd spre unificarea părților ciclului și adecvarea parametrilor la principii constructive de natură rațională și chiar matematică. Evident, substanța are aici aceeași pondere ca în orice altă lucrare contemporană și faptul păstrării titlului — a păstrării într-un sens logic al acestuia — nu poate ascunde la o cît de sumară analiză consecințele directe asupra formei și genului tradițional.

Procesul continuu de reformulare, petrecut în interiorul substanței, se traduce însă prin tendința tot mai stăruitor manifestată de punere de acord a conținutului afectiv, poetic sau descriptiv, a conținutului intrinsec muzical, inclusiv a sistemului și principiului central ce stă la temelia unei lucrări, cu expresia formală. Titlul se va detașa, de aceea, de uzanțe, înlocuind expresii generice, precum /cvartet, trio, cvintet, concert de cameră/simfonie de cameră/, cu expresii, uneori de o elocvență indubitabilă, alteori criptice ce implică o explicare suplimentară a sensului simbolic incifrat sau a amănuntului de orice ordin avut în vedere de autor. Vom aminti, pentru diversitatea titlurilor, pe unele dintre acestea : *Canto II, pentru flaut, percuție și două piane* (1969) de Aurel Stroe, *Trepte ale tăcerii, pentru cvartet și un percuționist* (1966) de Anatol Vieru, *„În căutarea verticalei", trei piese pentru oboi solo* (1965) de Alexandru Hrisanide, *Echinocții, trio pentru voce, clarinet și pian* (1967) de Tiberiu Olah, *Evenimente I. II. III etc, pentru pian preparat, percuție în pian, chitară electrică, contrabas, vibrafon, corn, marimba și 6 imprimări magnetice* (1966) de Mircea Istrate, *Circulare, muzică experimentală pentru formație nedefinită* (1969) de Ștefan Zorzor, *Dialoguri dramatice pentru orchestră de coarde și flaut* (1967) de Dumitru Bughici, *Episoade, pentru flaut, marimba, vibrafon și percuție* (1968) de Vasile Herman, *Cînturi pentru bariton, oboi și percuție* (1967) de Dan Voiculescu, *Odă pentru bariton, oboi și percuție* (1969) și *Dialoguri pentru șase* (1966) de Cornel Țăranu.

Observarea acestei stări de fapt, ce nu este proprie, evident, numai muzicii de cameră, dar care pe acest tărîm reprezintă poate cel mai concludent indiciu al unei mutații în concepția creatoare, declanșează totuși întrebarea : în ce măsură o delimitare a operelor în camerale și simfonice mai este astăzi posibilă sau utilă ? Atîta timp cît, într-un concert experimental sau dedicat în exclusivitate muzicii contemporane, lucrările prezentate sînt destinate în majoritatea cazurilor unor formații restrînse, sau într-un același concert evoluează cele mai variate tipuri de formații și de dimensiuni izbitor contrastante, atîta timp cît, într-un concert simfonic obișnuit piesa contemporană tulbură prin ineditul formației unitatea a ceea ce constituia, chiar și numai „vizual", cadrul concret și spectacular al desfășurării actului muzical, s-ar părea că totul pledează atît pentru o artificioasă delimitare a domeniilor cît și pentru o integrare a celor mai multe lucrări în categoria muzicii de cameră. Pentru cea din urmă alternativă, ar pleda și micro-dimensionarea structurală a muzicii contemporane, dominarea sa de către un timp muzical apropiat mai curînd de cameral (miniatura are aici o veche tradiție) decît de simfonic. Ar fi greșită, însă, o astfel de simplificare a lucrurilor. Trecerea în revistă a muzicii de cameră românești contemporane conduce către o altă concluzie, care este aceea a permanenței preocupării și chiar a sporirii interesului pentru respectivul domeniu, pentru domeniul în sine. Este vorba atît de păstrarea de către o parte însemnată a compozitorilor noștri în cadrul genului, cel consacrat de tradiție, în care sînt posibile însă îndrăznețe întruchipări sonore și de gîndire muzicală, cît și de o reformulare — așa cum arătam — a datelor fundamentale ale genu-

lui, ducînd la relativizarea sau chiar ştergerea graniţelor ce-l separă de celelalte genuri şi domenii. Oricît de însemnat ar fi aici asaltul experimentului şi, prin urmare, fluctuaţia înlăuntrul organismului muzical, aparenta opţiune fără oprelişti pentru un procedeu sau altul se izbeşte de cel mai serios dintre obstacole şi pe care îl reprezintă imanenta libertate a „formulelor interne" — atît de constrîngătoare însă — proprie muzicii de cameră. De aici şi preţul pe care pînă şi compozitorul contemporan îl plăteşte unui anume conservatorism privind cadrul, dacă nu întru totul fix, în orice caz mai greu de clintit din intimitatea şi rezerva sa aristocratică, privind nonexpansiunea ideii muzicale într-o masă sonoră de o discursivitate supradimensionată. Chiar şi creatorul cel mai revoluţionar este aici mai puţin iconoclast. Oricare ar fi raporturile noi dintre domenii, oricît de subtile schimbul de idei şi trecerile dintr-un plan într-altul ai celor mai importanţi factori de structură muzicală şi de limbaj, muzica de cameră continuă să-şi păstreze identitatea, constituindu-se totodată, pentru numeroase motive, într-un adevărat domeniu-pilot. Adăpostind, aşadar, procese cu o dialectică specifică, integrîndu-se în acelaşi timp condiţiilor generale de dezvoltare ale muzicii româneşti actuale, activitatea creatoare pe care obişnuit o desemnăm prin termenul *muzică de cameră*, se dovedeşte a fi un veritabil act de cultură.



Tudor Ciortea

Nicolae Kirculescu

Înalte distincţii acordate unor muzicieni

Luni 26 noiembrie 1973, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, preşedintele Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România, a înmînat, într-un cadru solemn, înalte distincţii ale Republicii Socialiste România unor reputaţi oameni de ştiinţă, artă şi cultură, ca semn al deosebitei preţuiri pe care conducerea partidului şi statului o acordă îndelungatei şi rodnicei lor activităţi.

La solemnitate au luat parte tovarăşii Ion Gheorghe Maurer, Emil Bodnăraş, Manea Mănescu, Gheorghe Pană, Ilie Verdeţ, Dumitru Popescu, Cornel Burtică, Miron Constantinescu, Mihai Dalea, Mihai Gere şi Constantin Stătescu, secretarul Consiliului de Stat.

Erau prezente, de asemenea, personalităţi ale vieţii ştiinţifice şi culturale.

Dintre muzicieni au fost distinşi, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani: compozitorul şi muzicologul Tudor Ciortea, maestru emerit al artei, cu „Ordinul Muncii" clasa I şi compozitorul Nicolae Kirculescu, artist emerit, cu ordinul „Meritul Cultural" clasa I.

Contribuții inedite la studiul moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (II)*

de VIOREL COSMA

Răsărit la întîlnirea a două veacuri (XVII-XVIII), la interferența a două lumi (orientală și europeană), dar mai ales la confluența a două mari momente spirituale (umanismul renascentist și iluminismul enciclopedist), Dimitrie Cantemir a rămas în istoria muzicii ca un teoretician și creator de larg orizont.

Reflectînd în *Istoria ieroglifică* și *Descriptio Moldaviae* evenimentele artistice românești dinaintea veacului raționalist, Dimitrie Cantemir, privit din punct de vedere tipologic — așa cum bine au remarcat unii cercetători ai vechii noastre culturi (Dan Zamfirescu) — nu trebuie socotit totuși ca „un epigon al Renașterii, ci un contemporan al lui Voltaire și Montesquieu"[1]. Iar dacă îl vom aprecia prin prizma *Introducerii în muzica turcească* (unde își pune problema temperării muzicii), atunci pe Dimitrie Cantemir nu-l vom despărți — ca preocupări teoretice muzicale — de J. S. Bach (autorul lui *Das wohltemperierte Klavier)* și epoca barocului muzical.

Prin moștenirea artistică și științifică a lui Dimitrie Cantemir cultura românească nu numai că nu a rămas în urma mișcării spirituale europene, dar a edificat „o cultură sincron în fiecare clipă cu marile mișcări de idei ale continentului" (Dan Zamfirescu). Meritul primordial al savantului român constă mai ales în faptul că a înțeles să împrumute culturii autohtone acel caracter original, demn de un popor care avea dreptul la viață politică socială și statală independentă. Dacă în *Hronicul romano-moldo-vlahilor* susținea pe temeiul documentelor istorice latinitatea originară și continuitatea poporului român în Dacia, *Descriptio Moldaviae* demonstrează pe baza argumentelor materiale și spirituale (datini, obiceiuri, religie, relief, organizare socială, tradiție etc.) autenticitatea unei culturi, forța spirituală a unui neam ajuns în pragul maturizării naționale.

Dacă în lucrările sale fundamentale a apelat la limba latină (dintre care două se referă direct la poporul român) nu a făcut-o atît pentru a se ilustra pe sine, a-și demonstra cultura umanistă, ci pentru a susține și prin intermediul limbii antice originea latină a poporului din care provenea, dar mai ales pentru a împrumuta ideilor acea universală circulație europeană de care avea atîta nevoie glia românească amenințată de puterea otomană. Paralel, Dimitrie Cantemir a scris și istoria acestui imperiu aflat în pragul prăbușirii social-politice, tocmai spre a confrunta situația sud-estului european cu restul lumii continentului.

Am înfățișat în primul nostru studiu cultura muzicală plurivalentă a „prințului valah" și etnogeneza celor trei opere teoretico-artistice. În cele ce urmează vom încerca să-l situăm în peisajul celor patru culturi (românească, orientală, occidentală, bizantină) relevîndu-i aportul creator și legăturile intime stabilite cu fiecare în parte.

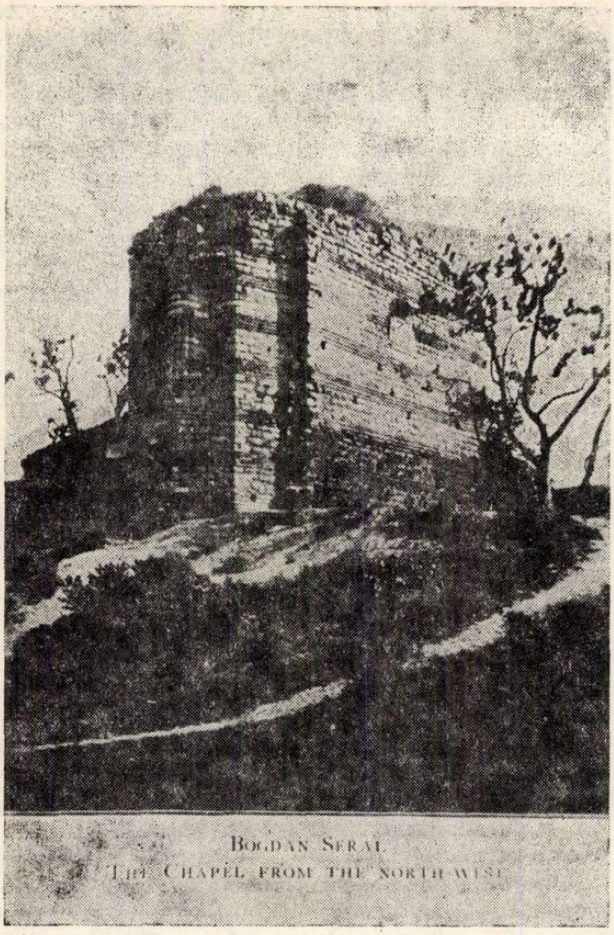
DIMITRIE CANTEMIR ȘI CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Ca muzician, Dimitrie Cantemir a trecut multă vreme drept un teoretician, istoric, interpret și compozitor atașat culturii orientale. Timp de un secol și jumătate mențiunile despre obiceiurile, datinile, folclorul românesc, despre cultura noastră muzicală laică și religioasă, au fost aproape total ignorate. Abia către sfîrșitul secolului XIX cercetările pasionatului muzicolog Teodor T. Burada au relevat virtuțile documentare din *Descriptio Moldaviae*. Atît de falsă se păstra imaginea contribuției lui Dimitre Cantemir la istoria muzicii românești, încît în monumentala *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (A. Lavignac et L. de la Laurencie) cercetătorul francez Marcel Montandon scria în 1914 că „sa *Description de la Moldavie* ne contient malheureusement rien de spécial sur la musique de son pays"[2]. Care este de fapt realitatea ?

Dintr-o sumară parcurgere a operei lui Dimitrie Cantemir am extras și publicat în numărul 9 al revistei, o selecție de texte din care a reieșit cu pregnanță preocuparea constantă a savantului român pentru muzică în general și pentru cultura românească în special[3].Studii ample și documentate au valorificat sugestiile etnografice și folclorice[4]. Deși nu ne propunem să zăbovim acum asupra tuturor detaliilor problemei, totuși socotim că unele sublinieri se impun.

Faptul de folclor a constituit pentru Dimitrie Cantemir un argument pentru originea latină a poporului român. Prin desele apeluri la muzica română, la obiceiurile și similitudinile cu arta populară a strămoșilor noștri, dar mai ales prin încercarea de a stabili *etimologia latină* a unor denumiri și cuvinte din folclor Dimitrie Cantemir a căutat să-și susțină te-

*) Continuare din *Muzica*, nr. 7, 1973, p. 10—23. Deoarece unele nume proprii, titluri și denumiri în limbi străine, semne diacritice, accente ș.a. au apărut într-o ortografie greșită, se vor face următoarele principale îndreptări : 1) Numele corecte ale lucrărilor lui Dimitrie Cantemir se vor ortografia astfel : *Kitâbu ilmi'l mûsikî alâ vechi'l — hurûfât.* (Cartea științа muzicii cu ajutorul literelor) și *Kantemiroğlu Mecmu'asî (Mecmu'a Kantemiroğlu).* 2) Legenda ilustrației de pe planșa *hors-texte* se va citi : „...amatorul de muzică din orașul Bebek, Talaat Bey, la începutul sec. XX.")



BOGDAN SERAI
THE CHAPEL FROM THE NORTH-WEST

zele ştiinţifice asupra latinităţii, unităţii spirituale, a neamului său. „Dacă vreunui tînăr îi place o copilă — remarca în *Descriptio Moldaviae* — trimite la părinţii fetei îndrăgite *peţitori* cum îi numesc ei, stîlcind cuvîntul latinesc *petitores*".

Cercetător atent al folclorului românesc, Dimitrie Cantemir a remarcat unele subtilităţi şi particularităţi ale creaţiei populare. Ar fi suficient să reţinem de pildă, rolul *improvizaţiei* libere în actul de interpretare : „Acela ce rosteşte vorbele acestea — observa despre oraţia de nuntă — mai adaugă încă vreo cîteva vorbe cu tîlc şi înfloritoare pe care le poate ticlui".

Stăpînea atît de bine folclorul patriei încît nu numai că nu scăpa unele *variante* de texte, dar era capabil să localizeze cu precizie unele obiceiuri, practici lăutăreşti, făcînd trimiteri riguroase, ştiinţifice. Un exemplu edificator se impune. Evocînd o nuntă ţărănească cu lăutari *(Istoria ieroglifică,* folio 89 verso), Dimitrie Cantemir explica la *Scara numerelor şi cuvintelor ieroglificeşti tîlcuitoare* sensul afirmaţiei „broaştele toate împreună cu brotăceii din gură cîntec ca acesta în viersuri tocmit cînta" prin vestiţi „ţigani alăutari şi cobzari" ce „locuiesc în Broşteni". Într-adevăr, satul Broşteni-Holda din Bucovina exista şi dispunea de 80 de lăutari care în 1803 plăteau „1404 lei bir pă an"[5].

Unii cercetători (Al. Dobre) au remarcat faptul că Dimitrie Cantemir a semnalat — printre primii — „existenţa zonelor folclorice". Textul oraţiei de nuntă la care ne-am referit apare însoţit în *Descriptio Moldoviae* de următoarea semnificativă precizare : „Cel mai de frunte dintre peţitori, numit staroste, începe să rostească vorbele pe care vrem să le dăm aici, fiindcă *aproape pretutindeni sînt la fel*".

De un deosebit interes se prezintă datele transmise de Dimitrie Cantemir asupra *instrumentelor muzicale* aflate în practica poporului român. Alăuta, cobza, fluierul, cavalul, cimpoiul, buciumul, surla, organul etc. — toate sînt citate în *Istoria ieroglifică, Descriptio Moldaviae,* ş.a. Nu lipsesc nici instrumentele mehterhanelei : toba mare, trîmbiţa ş.a.

Dintre toate ne-a reţinut în chip deosebit atenţia *organul,* instrument citat în *Istoria ieroglifică·* „Precum a unui organ de muzică toate coardele deodată lovindu-să o răsunare oarecare dau, însă vreo melodie tocmită, după pravilele musicei alcătuită nici cum nu se aude". Din acest context rezultă că Dimitrie Cantemir se referea la orientalul *santur,* strămoşul ţambalului. Menţiunea este preţioasă mai ales prin detaliile tehnice care înlătură dubiile strecurate în alte texte vechi româneşti.

Tot aceluiaşi Dimitrie Cantemir, îi datorăm şi indicaţii cu privire la *bocet, deşcîntec, „ciumilitură",* precum şi asupra mai rar întîlnitelor *hăolitură, verş de jale, mascara, caraghioz.* Semnalarea acelei „papusia de mascara vestită" *(Caraghioz)* pe meleagurile noastre confirmă prezenţa teatrului popular de influenţă orientală încă din secolul al XVII-lea.

Adunarea vastului material folcloric şi muzical s-a făcut pe diferite căi, Dimitrie Cantemir apelînd atît la arhive, izvoare scrise, informaţii orale, cît şi la observaţii directe, pe teren. „Vreau să povestesc aci — preciza în *Descripio Moldaviae* despre descîntecul popular- ceva ce am văzut eu însumi în patrie". Aşa dar, omul de ştiinţă istorică nu s-a dezis — ca metodă de cercetare — în munca de folclorist şi muzicolog.

Dacă moştenirea teoretică şi ştiinţifică a lui Dimitrie Cantemir asupra culturii muzicale româneşti a dăinuit multă vreme într-o semiobscuritate (singur cronicarul Fr. J. Sulzer a apelat substanţial la izvoarele „prinţului valah" încă din sec. XVIII) nu acelaşi lucru se poate spune despre muzica sa. Într-o epocă de strînse relaţii cultural-artistice între Ţările Române şi capitala imperiului otoman, prezenţa muzicii lui Dimitrie Cantemir pe meleagurile patriei sale nu trebuie să mai surprindă pe nimeni. Dacă ar fi să semnalăm includerea *Ariei dervişilor* de Dimitrie Cantemir în anexele volumului al II-lea din *Geschichte des transalpinischen Daciens...* (1781), dans ritual turcesc despre care Fr. J. Sulzer

afirma că „se imită la curtea domnitorului valah de către ceauși și fetele din casă ale principesei", precum și pătrunderea cîntecului *Vai ce ceas, ce zi, ce jale* în colecția de melodii a lui Anton Pann din secolul al XIX-lea [7], ar fi de-ajuns pentru a documenta existența muzicii lui Dimitrie Cantemir în Principatele Române. Pe ce căi au ajuns cîntecele compozitorului moldav la noi ?.

În *Cronica muzicală a orașului Iași* (1888) muzicologul Teodor T. Burada ne transmitea o prețioasă informație orală, preluată din bătrîni : „Pe la petrecerile boierilor se aduceau lăutarul Arif Aga și Neculai Burcașu care cîntau din *Kemane*, asemenea adeseori Vasile Zugravu și Vasile Ureche din Botoșani înveseleau pe boieri cu cîntecele lor din *canon*. Paharnicul Toader, grămătic la Andronache Donici și căminarul Grigore Avram cîntau cele mai alese cîntece din tanbur ; cel din urmă era vestit în meșteșugul său ; *el învățase acest instrument la Țarigrad* (s.n.) și executa cu o ușurință extraordinară cele mai frumoase *manele*, *semai*-ele, *peșrev*-uri și *tacsîm-uri*"[8].

Tot din capitala Islamului, Țarigrad, sosise la Iași în pragul veacului al XIX-lea și un cîntăreț vocal de faimă, ne informează același Teodor Burada : „Nu trebuie să trecem cu vederea și pe spătarul Iancu Malaxa, psaltul curții, venit în țară pe la anul 1819 cu Mihail Grigore Suțu Vodă ; el era vestit *hanende* (cîntăreț — T. T. Burada) și pentru cîntecele de lume. De cîte ori cînta pe la mesele și petrecerile boierilor, îl acompaniau cu tanburul Grigore Avram și cu neiul paharnicul Andrei Vizanti Terzi-bașa" [9].

Cît privește Valahia, ne spune Anton Pann, cel care „avea desăvîrșită iscusință atît la tanbur, cît și la Keman" era Dionisie Fotino.

Din toate aceste mențiuni se desprinde cu claritate faptul că printre instrumentele orientale care se bucurau de prețuire în Valahia și Moldova se numărau tanburul și neiul (deci instrumentele mînuite cu iscusință de Dimitrie Cantemir), dar mai ales reținem că meșteșugul lui Grigore Avram și Iancu Malaxa fusese însușit la Țarigrad. Este greu de respins ideea includerii în repertoriul lor permanent de *peșrevuri*, *beste* și *semai*-ele și a melodiilor lui Dimitrie Cantemir. Așadar, aceasta a fost calea pătrunderii muzicii clasice turcești — al cărei făuritor principal este socotit de către cercetătorii orientali muzicianul moldovean — pe meleagurile românești.

Dar o dată cu pătrunderea creației lui Dimitrie Cantemir muzicienii noștri au luat contact și cu formulele ritmico-melodice orientale, unii străduindu-se chiar să le împrumute și să le studieze. Dacă lăutarii le-au preluat fără dificultate și le-au difuzat mai ales în mediul orășenesc, în schimb teoreticienii le-au menționat în manualele și studiile de muzicologie. Semnalam în studiul nostru anterior subtila și totdeodată surprinzătoarea remarcă, inserată de Anton Pann în *Bazul teoretic*, privitoare la Dimitrie Cantemir care „a aflat și ritmul ce se numește *„Zar-bein"*. De unde a preluat psaltul bucureștean informația ? Ce este cu acest ritm *„Zarbein"* ?

În capitolul intitulat *De la mesure et du rythme dans la musique perso-turque* din cunoscuta *Histoire générale de la musique*, muzicologul belgian François Joseph Fétis preia după mențiunile cercetătorului turc Antoine Murat (sec. XVIII) un tabel cu denumirile melodiilor perso-turcești „avec les régles de leurs mesures, mouvements et nombres de mesures", unde figurează și acel *„Zarbein"*. Explicația — destul de sumară și inexactă ca formulare — spune doar atît : *„Andante à 2/4, composé de 15 mesures."* [10]

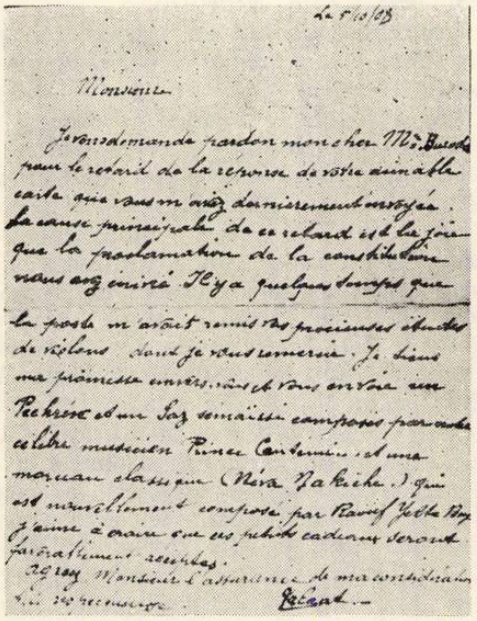
În schimb, muzicologul turc Rauf Yekta Bey în documentatul său studiu *La musique turque* din *Encyclopédie de la musique* (A. Lavignac) după parcurgerea minuțioasă a celor 40 de ritmuri proprii muzicii turcești, inserează la sfîrșit o substanțială notă, intitulată *Quelques mots sur les rythmes dits Zarbein* [11]. Din contextul explicației lui Rauf Yekta Bey rezultă că acest „ritm compus" reprezenta un *sumuum* al invenției creatoare, complexitatea *Zarbein*-ului fiind cauza raritătii sale. Totuși, numele lui Dimitrie Cantemir este omis în legătură cu „inventarea" ritmului. Desigur că Anton Pann deținea informația pe cale orală.

De altfel se pare că tot lui Dimitrie Cantemir i se cuvine meritul de a fi introdus în circulația teoriei muzicale și ritmul *aksak*. Propriu muzicii orientale, acest ritm împămîntenit azi în etnomuzicologia contemporană de către Constantin Brăiloiu și Béla Bartók, își revendică deci o precizare documentară, scrisă, tocmai de la Dimitrie Cantemir. În manuscrisul de la *British Museum* al „santuristului cîntăreților sultanului Mohamed", renegatul Ali Ufkî Bey (alias Albert Bobowsky), datînd din sec. XVII, nu se află menționat ritmul *aksak*. În schimb, multe din melodiile instrumentale compuse de „prințul valah", au apelat la acest interesant ritm pe care nu pare deloc exclus ca Dimitrie Cantemir să-l fi înregistrat chiar pe meleagurile natale. Răspîndirea *aksak*-ului la poporul român ar putea constitui un argument în favoarea acestei îndrăznețe teze. —

Ceea ce se știe însă precis — din informațiile lui T. T. Burada — este faptul că melodia *Dacă ochii tăi ar putea vorbi...* de Dimitrie Cantemir, scrisă în modul *Nihavend* și ritmul *aksak-semai*, a cunoscut o largă răspîndire în tot Orientul apropiat. „Acest *Beste* este luat din Colecția de cîntece turcești editată pe cărți poștale de Hassan Talaat Bey, mare amator de muzică din orașul Bebek" — scria muzicologul ieșean în 1909, transcriind și melodia cîntecului în volumul său. [12].

Legăturile de prietenie dintre T. T. Burada și Hassan Talaat Bey datau încă de la începutul veacului nostru, cînd diletantul turc îi

trimitea lucrările „compuse de celebrul nostru muzician Prinţul Cantemir". Dar iată, unul din aceste documente inedite :



Monsieur,

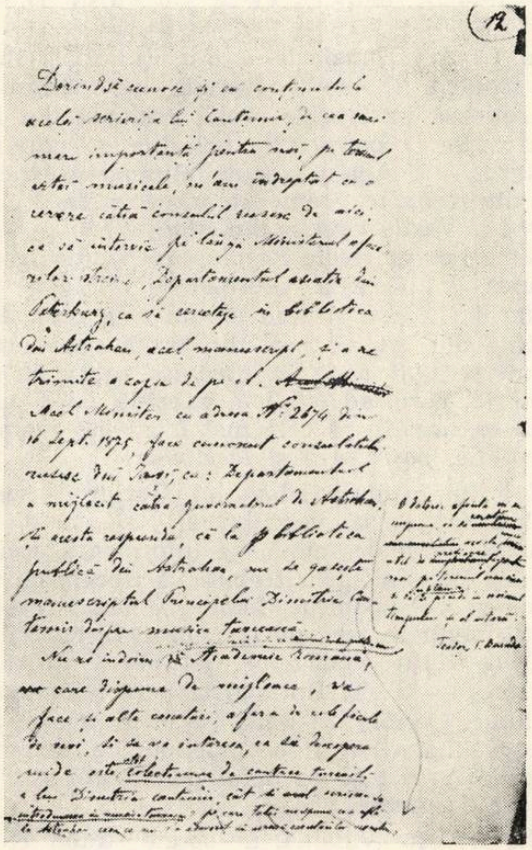
Je vous demande pardon mon cher Mr. Burada pour le retard de la réponse de votre aimable carte que vous m'avez dernièrement envoyé. La cause principale de ce retard est la joie que la proclamation de la Constitution nous avez enivré. Il y a quleques temps que la poste m'avait rémis vos precieuses études de violons, dont je vous remercie. Je tiens ma promesse envers vous et vous envoie un Péchrév et un Saz semaisi composée par notre célèbre musicien Prince Cantemir et un morceau classique (Néva Nakiche) qui est nouvellement composé par Raouf Yekta Bey. à croire que ces petits cadeaux seront favorablement accéptés.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma considération trés respectueuse.

Talaat.

Rîndurile de mai sus relevă schimbul de partituri între cei doi muzicieni, dar mai ales admiraţia de care se bucura creaţia lui Dimitrie Cantemir în rîndurile melomanilor turci după două veacuri de la moartea sa.

O contribuţie hotărîtoare la impulsionarea cercetărilor documentare asupra vieţii şi activităţii lui Dimitrie Cantemir atît în ţara noastră, cît mai ales în Turcia i-a revenit lui Teodor T. Burada. Încă de pe timpul studiilor de la Paris (1861 — 1866) muzicologul ieşean a început cercetările asupra compatriotului său, impulsionat se pare de surprinzătoarea indicaţie strecurată de Fr. J. Fétis în *Biographie universelle des musiciens...* („manuscrisul inedit al *Introducerii în muzica turcească* de Dimitrie Cantemir se află în biblioteca din Astrahan"). Aşa cum rezultă din textul unei conferinţe inedite (păstrat în colecţia familiei)



Teodor T. Burada se adresase — înainte de 1875 — Ministerului Afacerilor Străine din Rusia să se întreprindă investigaţii la Astrahan pentru descoperirea lucrării lui Dimitrie Cantemir, dar rezultatele au eşuat.[14]. Au urmat deplasările în Turcia şi Asia Mică (după 1892), cercetările în arhivele locale, legăturile cu muzicologii turci, conferinţele despre Dimitrie Cantemir în oraşele din Moldova, articolele şi studiile din *Revue de Roumanie, Analele Academiei Române* ş.a., comunicările ştiinţifice susţinute la Iaşi şi Bucureşti (Academia Română), acţiunile publice pentru ridicarea unei statui în Iaşi etc.

Pînă în anul 1910, deci aproape patru decenii, Teodor T. Burada a acţionat consecvent şi mai ales perseverent pentru valorificarea moştenirii artistice şi teoretice a lui Dimitrie Cantemir. Un fapt mai puţin cunoscut, relevat de corespondenţa inedită a muzicologului ieşean cu colegii turci, rămîne ecoul puternic stîrnit de cercetările sale la Istanbul şi centrele din Asia Mică.

Se ştie azi, că *Almanahurile muzicale* editate la Iaşi între 1875—1877, cu desele referiri

la lucrările lui Dimitrie Cantemir despre folclor, etnografie, muzică laică și religioasă etc. au circulat încă din primul deceniu al veacului nostru în mediul muzicienilor din Turcia. O corespondență cu Rauf Yekta Bey, păstrată în Biblioteca Academiei Române, precum și alte documente (acte, fotografii, însemnări de călătorie) relevă însă și alte acțiuni ale lui Teodor T. Burada : transcrierea — contra cost — a manuscriselor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, copierea de la Paris a prețiosului studiu — manuscris *Essai sur la musique orientale...* de Charles Fonton (1751), publicarea muzicii „prințului valah" în revista *Șehbal* din Istanbul începînd din 1912, fotografierea dansului dervișilor etc.

Prima scrisoare autografă a lui Rauf Yekta Bey — din păcate nedatată — confirmă întîlnirile de lucru ale celor doi muzicologi în capitala Turciei înainte de 1910 :

Mon cher Monsieur Burada,

Aujourd'hui par suite de l'affaire dont je vous ai parlé je serai au Ministère de fondations pieuse et malheureusement je ne pourrai pas vous attendre au Bureau ; mardi demain, je vous attendrai le même heure.

Rauf Yekta. [15].

A doua scrisoare autografă, expediată de muzicologul turc la Iași, atestă un fapt excepțional : prin acțiunea fermă a lui Teodor T. Burada s-a întreprins nu numai transcrierea muzicii lui Dimitrie Cantemir, ci s-a declanșat — încă din pragul veacului XX — vasta întreprindere științifică de editare și studiere a moștenirii sale creatoare, acțiune confirmată prin articolele lui Rauf Yekta Bey în *Revue musicale* din Paris, *Șehbal* din Istanbul, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire,* culminînd cu cele trei ample studii din 1915 publicate în *Milli Tetebüler Mecmuasi* din Istanbul. Dar iată acest document :

Constantinopole, le 30 Octobre 1909.

Mon cher Monsieur Burada

J'ai bien reçu votre dernière lettre et le mandat de 20 francs. J'espérais vous envoyer aujourd'hui ce qui restent a être copier et traduit en notation linéaire des oeuvres de Cantemir ; mais malheureusement je n'ai pas eu le temps de les finir.

Pour vous expliquer la cause de ce retard, je tiens à vous donner les détails suivants :

Les Bureaux de la Sublime-Porte ont subi une réorganisation : pour vous en donner une idée, je vous dirai : par ex. notre Bureau qui avaient 35 employés, a été diminué à 12 membres et les vieillards sont mises en retraite et je suis nommé le seul chef du Bureau avec une certaine augmentation de mon appointement. Cependant ont a fixé qu'on sera présent au Bureau 3 heures avant midi et ont quittera 4 heures et demi après midi. Jusqu'à présent nous nous rendions au Bureau à midi et cela résulte un changement d'habitude. En outre les affaires se sont multipliés et je suis, comme chef de Bureau, le seul responsable. Auparavant, les matins et les soires, je pouvais trouver le temps pour travailler à la maison, tandis que maintenant cela devient impossible et j'apporte une partie des papiers du Bureau à la maison pour les corriger et quelques fois rédiger de nouveau dans la soirée afin que les affaires journaliers ne soubissent une retard.

Même j'ai écris cette lettre ce matin sur le bateau dans le but de vous informer de ce retard et pour ne pas laisser échapper le courrier qui part.

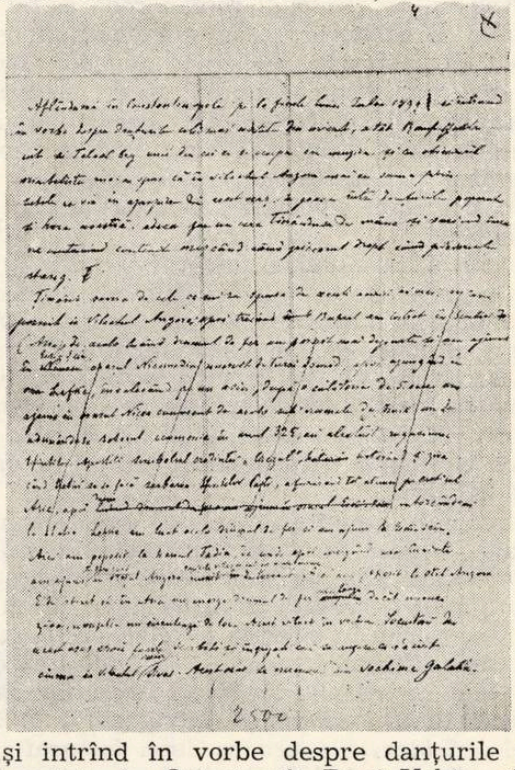
J'espère que vous m'excuserez de ce retard involuntaire. Mais pour compenser cela, j'ai écrit de nouveau à Paris à un jeune étudiant qui vient de partir d'ici pour y faire ses études, de lire l'ouvrage de Fonton et copier et m'envoyer tous les passages dans lesquels on parle de Cantemir.

Dans mes disains de jour je prendrais une repons que je vous transmettrai.

Agréez, mon cher Monsieur, mes salutations les plus empréssée.

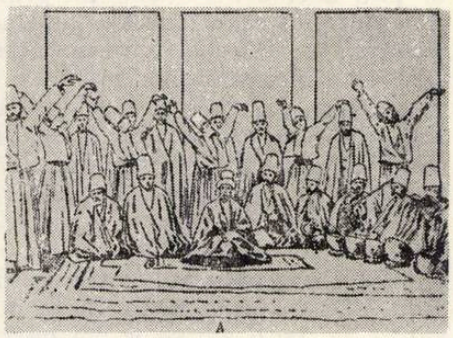
Rauf Yekta. [16].

Legăturile lui Teodor T. Burada cu muzicologul turc datau încă de la sfîrșitul secolului trecut. „Aflîndu-mă în Constantinopole pe la finele lunii iulie 1899 — scria muzicologul ieșean în cîteva însemnări răzlețe de călătorie



— și intrînd în vorbe despre danțurile cele mai usitate în Orient atît Rauf Yekta, cît și Talaat Bey, unii dintre cei ce se ocupau cu muzica și cu obiceiurile orientaliste mi-au spus că în vilaetul Angora, mai cu seamă prin satele ce vin în apropiere de acest oraș, se joacă între danțurile poporale și hora noastră." [17].

Fotografia şi desenul *Dansului dervişilor*



Aşadar, Teodor T. Burada îşi cooptase doi colaboratori turci de nădejde pentru cercetările sale în Orient.

Pe verso-ul paginii de manuscris mai sus citată, aflăm alte două preţioase informaţii cu privire la Dimitrie Cantemir : prima ne dezvăluie întîlnirea lui Teodor T. Burada cu un vestit fotograf prin intermediul căruia va fotografia dansul dervişilor (deci începuse cercetările pe urmele autorului *Descrierii Moldovei),* iar a doua descrie formaţia muzicală de acompaniament a susnumitului dans oriental. Sosit în Angora, muzicologul român redă astfel impresiile de călătorie : „Aici am făcut cunoştinţă cu preşedintele Regiei tutunurilor Ernest Tirnond, cu Artin Jahubin şi cu fotograful Antraning Djevahirdjian. Cu aceştia mă întîlneam la *Café Vartan* şi bînd café şi fumînd narghilea pe marginea unui havuz ce era acolo, cercetam obiceiurile locuitorilor din acel vilaet." [18].

Însoţit de susnumitul fotograf, Teodor T. Burada a pornit pe urmele lui Dimitrie Cantemir. „Ajungînd în oraşul Scutari am alergat la Mevlehane, giamie, de am văzut închinîndu-se pe dervişii *urlători* şi pe dervişii *învîrtitori,* avînd şi muzica lor cîntată de ordinar de 7 muzicanţi, din cari 2 cîntă cu neiul, unul din Keman (un soi de violină) şi 4 tumbelechi (un soi de darabană mică)." [19].

Am citat intenţionat pasajul lui Teodor T. Burada, fiindcă aproape toate detaliile referitoare la dansul dervişilor corespund cu fotografia originală executată de Antraning Djevahirdjan descoperită în colecţia familiei muzicologului ieşean. Nu mică ne-a fost însă mirarea cînd am văzut în articolul lui Rauf Yekta din *Encyclopédie de la musique* (A. Lavignac) la p. 2982 un desen *identic,* reprodus după fotografia lui Teodor T. Burada ! [20]. Eruditul cercetător turc plasează însă imaginea „în curtea mănăstirii" dervişilor din Pera la Istanbul, susţinînd că a executat-o în ziua cînd a luat prima lecţie de muzică cu şeicul Atanlah effendi (aflat în centrul personalului mănăstirii).

Nu ne propunem acum să restabilim adevărul şi paternitatea celebrei imagini a dervişilor (la muzeul din Konya-Turcia se păstrează un clişeu identic), ci dorim să subliniem încă o dată faptul că Teodor T. Burada a impulsionat şi cercetările locale (cu mijloacele moderne ale documentului fotografic) asupra dervişilor şi muzicii lor. Aceasta cu atît mai mult cu cît „printre alte întorsături melodice moldoveneşti — cum avea să constate în zilele noastre George Breazul despre muzica lui Dimitrie Cantemir — era desigur şi figura melodică pe care o foloseşte apoi în *Dansul dervişilor."* [21].

Poate că nimic nu ilustrează mai concret situaţia cercetărilor de muzică veche în Turcia de la începutul veacului XX şi rolul efectiv stimulator al lui Teodor T. Burada în valorificarea moştenirii artistice a lui Dimitrie Cantemir decît articolul aceluiaşi Rauf Yekta Bey din nr. 48, 1910, al revistei *Şehbal* din Istanbul. Sub titlul *O iniţiativă importantă privind muzica orientală,* muzicologul turc a publicat fotografia şi biografia lui Dimitrie Cantemir, melodia inedită *Usak Saz Semaisî* (transcrisă pe portativ de Dr. Subbi Zühdi Bey) însoţindu-le de următorul semnificativ text-introductiv referitor la acţiunea de valorificare a vechii creaţii clasice turceşti : „Paginile despre muzică din revistele europene sînt orientate în majoritatea cazurilor asupra diverselor probleme curente ale muzicii. În ceea ce ne priveşte însă pe noi — scria Rauf Yekta Bey — nu ştiu dacă mai este nevoie să o spunem cît de departe sîntem încă faţă de acele exigenţe ale străinilor. Muzicienii noştri sînt atît de indiferenţi în această privinţă încît la ei nu se constată încă nici un fel de mişcare de idei şi nici un fel de iniţiativă pentru a stabili locul şi importanţa muzicii noastre în sînul celorlalte culturi muzicale naţionale." [22]. Aşadar Teodor T. Burada nu sondase în zadar „terenul fertil" al arhivelor documentare din Turcia.

Desigur că publicarea operei muzicale integrale a lui Dimitrie Cantemir va permite în

viitor aprofundarea creației sale și mai ales stabilirea unor surse originare de inspirație indisolubil legate de melosul patriei sale. Abia atunci, imaginea moștenirii spirituale a „prințului valah" atît de puternic ancorat în muzica solului natal va căpăta dimensiunile reale în cadrul culturii muzicale românești. —

DIMITRIE CANTEMIR ȘI CULTURA MUZICALĂ ORIENTALĂ

Cele peste două decenii petrecute de Dimitrie Cantemir în capitala imperiului otoman au însemnat pentru „prințul valah" o excepțională experiență de viață politică, socială și culturală. A învățat limbile orientale, persană, arabă, tătară, turcă (cultă și vulgară), a studiat izvoarele istorice islamice, a cules un imens material documentar fie pe cale orală, fie prin cercetări în arhive și biblioteci. A pătruns în tainele muzicii instrumentale (a învățat să cînte la tanbur și nei) și vocale, dar mai ales în teoria muzicală, în istoria muzicii turcești, în ritmul dervișilor.

Dar Dimitrie Cantemir s-a impus în cultura și istoriografia turcă mai ales prin ceea ce a dăruit acestui popor : opere istorice și literare, lucrări teoretice muzicale, culegeri de muzică laică și religioasă, cultă și populară, precum și o creație artistică de superioară ținută spirituală. Pentru această din urmă moștenire artistică, Dimitrie Cantemir a fost socotit — încă de acum un veac — unul din marii clasici ai muzicii turcești.

Din prima categorie de lucrări fac parte *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* și *Curanus*. Prima ne-a transmis date istorice (cu bogate referiri la muzica turcească), iar a doua s-a ocupat de Sistemul religiei muhammedane (înserînd date despre ceremonialurile religioase, muzica dervișilor urlători și învîrtitori, teoria muzicală turcească și viața muzicală musulmană). În special în trimiterile și notele de subsol ale *Istoriei imperiului otoman* Dimitrie Cantemir a comunicat un prețios volum de informații, asupra mehterhanelelor și instrumentelor muzicale turcești, asupra practicii muzicale etc.

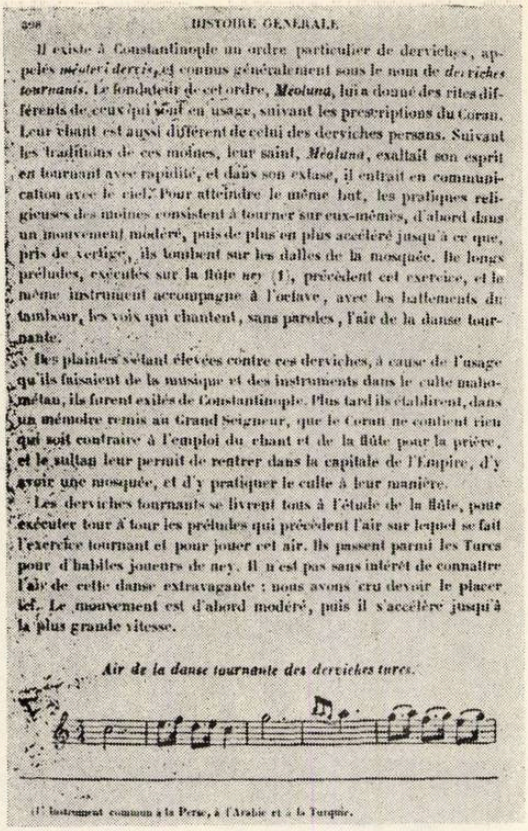
Meritul excepțional al scrierilor lui Dimitrie Cantemir constă nu atît în adunarea și publicarea materialelor despre muzica turcească, cît în opera de răspîndire europeană a tuturor datelor. Faptul că *Istoria imperiului otoman* a cunoscut în cîteva decenii traduceri în limbile de largă circulație universală (engleză, germană, franceză) a contribuit esențial la cunoașterea culturii și istoriei poporului otoman. Lucrarea lui Dimitrie Cantemir a rămas punctul fundamental de referință în materie, timp de aproape un veac. Iar ceea ce ni se pare deosebit de important este larga răspîndire a *Istoriei imperiului otoman* și în cercurile muzicale europene, în sînul marilor lexicografi și istorici ai timpului.

Numele lui Dimitrie Cantemir se află deseori citat în binecunoscuta *Histoire générale de*

la musique de Fr. Joseph Fétis. Un singur exemplu edificator : În capitolul intitulat *La musique chez les peuples de la Perse et de la Turquie*, povestind salvarea de la moarte a muzicianului-virtuoz Sahkuli din Bagdad, autorul trimite pe cititor la *Istoria imperiului otoman*, tomul III,p. 101 de Dimitrie Cantemir. [25].

Mult mai importantă ni se pare însă preluarea lui Fr. Joseph Fétis a muzicii lui Dimitrie Cantemir a cunoscutei *Air de la danse tournante des derviches turcs.* [24]. După ce redă melodia *Iskia semaisî* după G. Toderini, muzicologul belgian citează aria lui Dimitrie Cantemir fără nici o altă indicație bibliografică. Melodia — comparată cu aceea publicată de Teodor T. Burada — are vizibile diferențe : 1. Este măsura 3/4, la unison. 2. Dispune de patru părți : prima fără nici o indicație, restul cu mențiunile *„plus vite"*, *„plus vite"* și *„de plus en plus vite"*. 3. Aria dispune de 90 de măsuri la Fr. Joseph Fétis față de 53 măsuri la Burada. 4. Linia melodică conține modificări în conturul ei.

Desigur că *Aria dervișilor* i-a adus lui Dimitrie Cantemir cea mai largă popularitate în muzica turcească, precum și dincolo de hotarele imperiului otoman. Creație de autentică originalitate, cu un ecou impresionant în muzica cultă europeană din sec. XVIII—XIX, *Aria dervișilor* merită singură un studiu aparte. Contribuțiile muzicologilor noștri (Teodor Burada, George Breazul, Vasile Tomescu) au des-



398 HISTOIRE GÉNÉRALE.

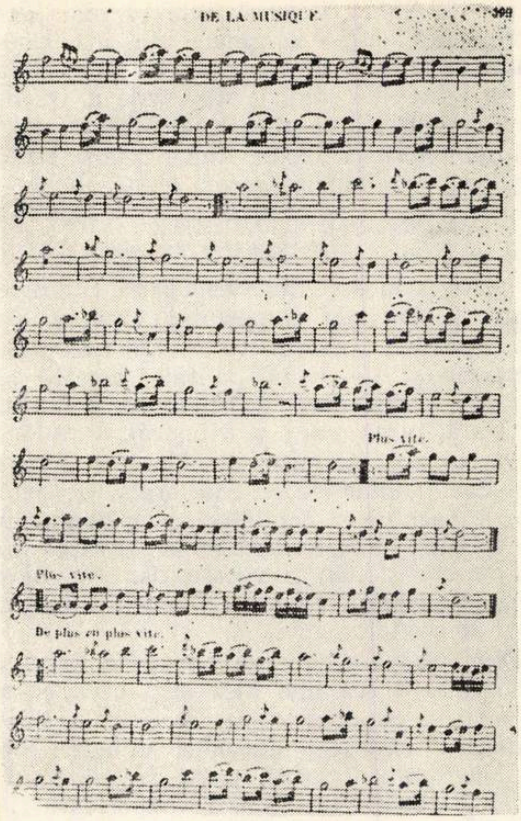
Il existe à Constantinople un ordre particulier de derviches, appelés *méulevi dervis*, et connus généralement sous le nom de *derviches tournants*. Le fondateur de cet ordre, *Méoluna*, lui a donné des rites différents de ceux qui sont en usage, suivant les prescriptions du Coran. Leur chant est aussi différent de celui des derviches persans. Suivant les traditions de ces moines, leur saint, *Méoluna*, exaltait son esprit en tournant avec rapidité, et dans son extase, il entrait en communication avec le ciel. Pour atteindre le même but, les pratiques religieuses des moines consistent à tourner sur eux-mêmes, d'abord dans un mouvement modéré, puis de plus en plus accéléré jusqu'à ce que, pris de vertige, ils tombent sur les dalles de la mosquée. De longs préludes, exécutés sur la flûte ney (1), précèdent cet exercice, et le même instrument accompagne à l'octave, avec les battements du tambour, les voix qui chantent, sans paroles, l'air de la danse tournante.

Des plaintes s'étant élevées contre ces derviches, à cause de l'usage qu'ils faisaient de la musique et des instruments dans le culte mahométan, ils furent exilés de Constantinople. Plus tard ils établirent, dans un mémoire remis au Grand Seigneur, que le Coran ne contient rien qui soit contraire à l'emploi du chant et de la flûte pour la prière, et le sultan leur permit de rentrer dans la capitale de l'Empire, d'y avoir une mosquée, et d'y pratiquer le culte à leur manière.

Les derviches tournants se livrent tous à l'étude de la flûte, pour exécuter tour à tour les préludes qui précèdent l'air sur lequel se fait l'exercice tournant et pour jouer cet air. Ils passent parmi les Turcs pour d'habiles joueurs de ney. Il n'est pas sans intérêt de connaître l'air de cette danse extravagante : nous avons cru devoir le placer ici. Le mouvement est d'abord modéré, puis il s'accélère jusqu'à la plus grande vitesse.

Air de la danse tournante des derviches turcs.

(1) Instrument commun à la Perse, à l'Arabie et à la Turquie.



DE LA MUSIQUE. 399

Plus vite.

Plus vite.

De plus en plus vite.

chis drumul unor cercetări pasionante ce se cer continuate şi adunate în viitor. Căci, aşa cum ne semnala turcologul nostru Mihail Guboglu, pe peretele unei săli a „superbului muzeu Mevlana din Konya, vechea capitală selgiucă" se află expus celebrul „manuscris a lui Kantemiroğlu" [25]. Clădirea, o veche mănăstire turcească *(tekke)* de dervişi dansatori mevlevi, fondată în sec. XII de Mevlana Gelal ed-Din Rumi, a fost transformată în muzeu. Aci se află „afişat pe perete numele lui Kantemiroğlu pe o placă cu litere mari" (M. Guboglu).

Faptul nu trebuie azi să ne surprindă dacă ne gîndim la acele pagini consacrate sectei dervişilor şi muzicii lor de Dimitrie Cantemir în lucrarea *Sistema sau întocmirea religiei muhammedane* (vezi revista *Muzica*, Bucureşti, nr. 9, 1973).

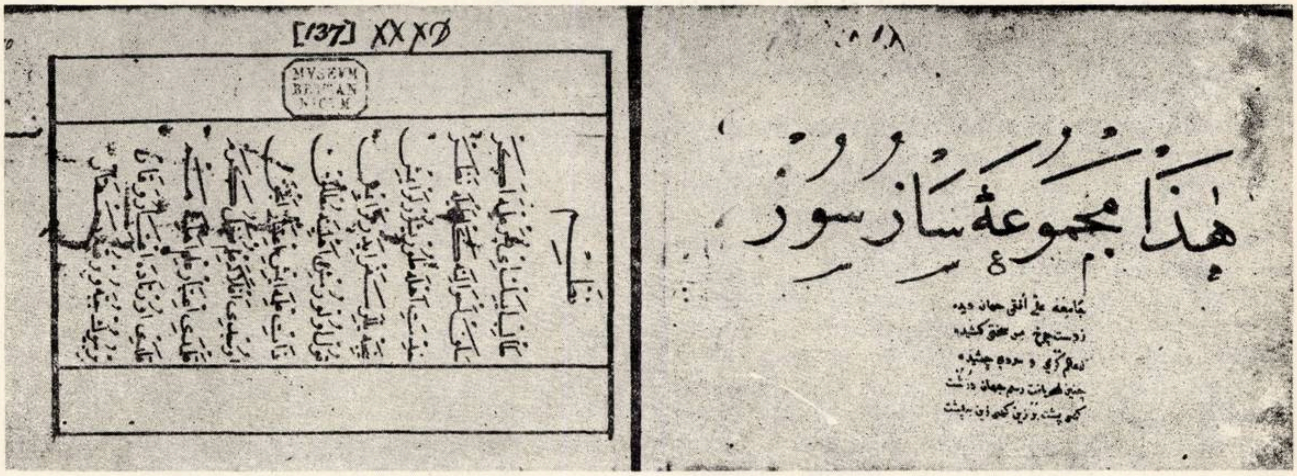
Faptele relatate cu scrupulozitate profesională de Dimitrie Cantemir în cele două lucrări principale asupra poporului turc, s-au transformat după moartea autorului în izvoare certe, de autentică valoare documentară. Iată de pildă, două portrete de muzicieni vestiţi din epoca sa : Rami Mehmed paşa şi Baltagi Mehmed paşa. Cîteva amănunte biografice asupra tinereţii lui Rami Mehmed se completează cu următoarea sumară, dar sugestivă, relatare : „După ce şi-a făcut cursul studiilor, neavînd mijloace de a se ridica mai sus, mergea dintr-o tavernă într-alta ; şi fiindcă era o persoană foarte frumoasă şi se pricepea foarte bine la muzică, nu-i fu greu a-şi cîştiga pîinea cea de toate zilele." [26]. Aşa s-a păstrat imaginea acestui muzician în conştiinţa muzicii turceşti pînă azi.

Şi mai surprinzător însă l-a caracterizat Dimitrie Cantemir pe fostul său adversar militar din lupta de la Stănileşti (1711), Baltagi Mehmed paşa. Fără să ne dezvăluie nimic din legăturile lor personale, de la Istanbul, „prinţul valah" scria — printre altele — în *Istoria imperiului otoman* despre acest muzician, ajuns vizir sub domnia sultanului Ahmed al III-lea, următoarele : „...şi pentru vocea sa cea plăcută i s-a dat supranumele de *pakce muezzin* sau cîntăreţul melodios." [27]. Citatul lăsa să se înţeleagă că s-au cunoscut, că s-au reîntîlnit cîndva, dar fără alte amănunte. Iată însă, că un document din *Archives Nationales de France* (recent publicat în presa noastră de Gh. Bulgăr), intitulat *Relation de ce qui s'est passé entre l'armée des Turcs et celle des Moscovites pendant l'année 1711* debutează cu un relevant pasaj : „Baltagi Mehmed paşa, mare vizir, a plecat din Constantinopol în 9 aprilie şi a ajuns la Adrianopol la 19 în aceeaşi lună ; de aici şi-a urmat calea la 23 mai spre Dunăre", [28]. confruntîndu-se cu ruşii şi moldovenii lui Cantemir la Stănileşti pe Prut. Eroul nu era altul decît vestitul „cîntăreţ melodios" descris de „prinţul valah" în *Istoria imperiului otoman*.

Numele lui Dimitrie Cantemir nu mai poate fi însă despărţit astăzi de tratatul său de muzică turcească *Kitâbu ilmi'l — mûsiki alâ vechi'l — hurûfât* (Cartea ştiinţa muzicii cu ajutorul literelor) sau *Işâret-i perdehây-i mûsikî* (Semnele capitolelor muzicii). Lucrare capitală în istoria muzicii turceşti de la sfîrşitul seco-

lului al XVII-lea, tratatul lui Dimitrie Cantemir a făcut epocă în lumea orientală vreme de peste un veac. Numeroasele copii-manuscrise păstrate azi fie în bibliotecile și muzeele de stat turcește din Istanbul, Konya etc. fie în colecțiile particulare ale unor iubitori de muzică demonstrează larga răspîndire a sistemului său original de notație muzicală. Faptul că în pragul secolului trecut cînd sistemul cu „ebced" (litere arabe) al lui Dimitrie Cantemir începuse să cadă în desuetudine a găsit în șeicul dervișilor din Galata, Abdul Baki Dede (1765—1821) un nou susținător care a încercat reinstaurarea notației sale muzicale, rămîne argumentul hotărîtor al prețuirii contribuției științifice a teoreticianului român. De ce sistemul lui Dimitrie Cantemir satisfăcea din plin exigențele muzicii turcești ? În ce a constat de fapt „invenția" sa atît de controversată de unii muzicologi care fie că nu l-au înțeles, fie că l-au exagerat ?

Problema notației muzicale devenise în perioada barocului o preocupare centrală a teoreticienilor muzicali ai epocii. În ziua de 22 august 1742 în ședința Academiei de științe din Paris marele enciclopedist, filosof, compozitor și muzicolog francez Jean Jacques Rousseau și-a pronunțat cunoscuta teză *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique.* Din păcate Dimitrie Cantemir avea de luptat atît cu lipsa de tradiție teoretică muzicală la turci, cît mai ales cu descoperirea unui sistem de notație mai complet decît cel european, capabil să exprime prin semne grafice toate sunetele netemperate din muzica orientală. Pentru a putea înțelege originalitatea sistemului și contribuția exactă a lui Dimitrie Cantemir în definitivarea metodei sale de notare a sunetelor este necesară o scurtă incursiune istorică asupra încercărilor anterioare și mai ales asupra culegerii de cîntece *Mecmua-i Saz ii Söz* (vezi pagina de titlu în primul facsimil) alăturat realizată de Ali Ufkî Bey în secolul al XVII-lea. Dar pentru a nu lăsa nici urmă de suspiciuni poate că nu ar fi rău să apelăm, la început, chiar la aprecierile cercetătorilor turci.



Numele lui Dimitrie Cantemir este azi tot mai des așezat alături de acela al lui Ali Ufkî Bey, santuristul curții sultanului Mehmed al IV-lea (1648—1687). Polonez de origină, Albert Bobowski pe adevăratul său nume, a fost „un muzician eminent, medic și lingvist" care a poposit în capitala imperiului otoman după ce se înrolase în armata ienicerilor ca translator (dragoman). Prețiosul său manuscris de cîntece populare și culte turcești se păstrează azi la *British Museum* din Londra (Sloane 3114). „Aceasta este o colecție de cîntece și

texte / Le-a adunat Ali Ufkî cunoscător al lumii / Le-a extras din mîna globului pămîntesc după ce le-a cercetat / Alegîndu-le din lumea grației și bunătății —" așa sună pagina de titlu.[29]. Din însemnările aflate pe diferite pagini, documentul poartă mențiuni din anii 1650, 1664—1665, 1669, dar se pare că a fost încheiat către 1680. Piesele sînt notate pe portativ european în cheia de *FA*, dar textele și linia melodică se desfășoară după sensul oriental (de la dreapta spre stînga).

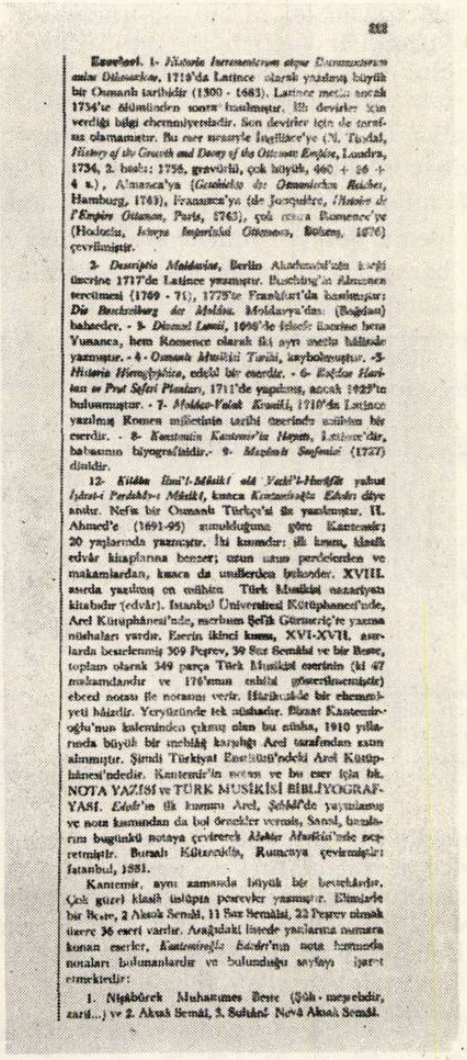
Manuscrisul muzical al lui Ali Ufkî Bey a format obiectul cercetării multor muzicologi turci printre care Lâika Karabey, H. Sadeddin Arel, T. Yilmaz Öztüna etc. Părerile tuturor concordă în superioritatea sistemului de notație muzicală a lui Dimitrie Cantemir. „Peșrevul în modul *Hüseini* este notat la Ali Ufkî în ritmul *düyek*, iar la Cantemir în *muhammes*. În această privință — constată de pildă H. Sadeddin Arel — găsesc că are dreptate Cantemir ; căci peșrevul se potrivește în mod normal cu ritmul *Fer'i muhammes*, după cum se găsește în tratatul lui Cantemir." [30].

Aprecieri elogioase la adresa colecției *Edvari-Kantemiroğlu* ne-a lăsat și istoricul T. Ylmaz Öztuna, care socotește „exemplarul acesta de neprețuit" [31] prin scrupulozitatea notației muzicale.

Asupra paternității sistemului de fixare a muzicii cu ajutorul literelor („ebced") părerile nu coincid totdeauna datorită imposibilității de verificare a vechilor tratate de teorie muzicală turcească. T. Yilmaz Öztüna socotește că „turcii au folosit, pînă în zilele noastre, mai mult de o duzină de sisteme de scriere cu note, o parte fiind invenție proprie, iar altă parte fiind împrumutată de la străini." [32]. Implicit din rîndurile ultimilor face parte și Dimitrie Cantemir. În schimb Rauf Yekta Bey neagă orice contribuție originală a „prințului valah". Enciclopediile turcești recente socotesc tratatul lui Dimitrie Cantemir „cartea cea mai importantă de teorie muzicală turcească" [33].

Realitatea se pare că se află la mijloc : sistemul de notație al muzicologului nostru a pornit de la criteriile tradiționale turcești *(„ebced")* pe care din păcate nu le-a putut studia în amănunt fiindcă nu s-au păstrat. „La începutul secolului al XV-lea — remarca T. Yilmaz Öztüna — Abdülkadir Merâgî cu toate că și-a scris multe din lucrările sale cu *„ebced"*, totuși manuscrisul său intitulat *Kenzü'l-Elhân* (Comoara melodiilor) astăzi s-a pierdut sau nu s-a putut identifica nici un exemplar". Dar pe principiul acestor lucrări, Dimitrie Cantemir a conceput o *sinteză originală*, un sistem propriu, pe care l-a impus prin elevii săi, prin exemplarul dedicat sultanului Ahmed al III-lea și prin copiile care au circulat începînd din veacul al XVIII-lea.

Unii teoreticieni vechi au încercat să-și însușească metoda lui Dimitrie Cantemir, negîndu-i însă muzicianului român orice aport științific în acest domeniu sau pur și simplu lansînd ideea „pierderii pe mare" a manuscrisului *Kitâbu ilmi'l-mûsikî*. Dispariția tratatului „prințului valah" într-un presupus naufragiu pe Marea Caspică departe de a fi închis problema „Cantemir și notația muzicală turcească", a declanșat una din cele mai pasionante cercetări internaționale, confruntări de opinii, contribuind în mod surprinzător la impunerea teoreticianului muzical român.



212

Eserleri. 1- *Historia Incrementorum atque Decrementorum suae Dalmaticae*, 1719'da Latince olarak yazılmış büyük bir Osmanlı tarihidir (1300 - 1683). Latince metni ancak 1734'te ölümünden sonra basılmıştır. İlk devirler için verdiği bilgi ehemmiyetsizdir. Son devirler için de teorisi olamamıştır. Bu eser sonraki İngilizce'ye (N. Tindal, *History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, Londra, 1734, 2. baskı: 1756, gravürlü, çok büyük, 460 + 56 + 4 s.), Almanca'ya (*Geschichte der Osmanischen Reiches*, Hamburg, 1743), Fransızca'ya (de Jonquière, *Histoire de l'Empire Ottoman*, Paris, 1743), çok sonra Romence'ye (Hodoşiu, *Istoria Imperiului Otomon*, Sibiu, 1876) çevrilmiştir.

2- *Descriptio Moldaviae*, Berlin Akademisi'nin isteği üzerine 1717'de Latince yazmıştır. Büsching'in Almanca tercümesi (1769 - 71), 1775'te Frankfurt'da basılmıştır: *Die Beschreibung der Moldau*. Moldavya'dan (Boğdan) bahseder. - 3- *Diwan-ı Lami'i*, 1696'da felsefe üzerine beşi Yunanca, beşi Romence olarak iki ayrı metin hâlinde yazmıştır. - 4- *Osmanlı Musikisi Tarihi*, kaybolmuştur. -5- *Historia Hieroglyphica*, edebî bir eserdir. - 6- *Explicatio Hartium seu Prut Sefevi Planitiei*, 1711'de yapılmış, ancak 1922'de bulunmuştur. - 7- *Moldo-Valaci Evangelii*, 1710'da Latince yazılmış Romen müfettişinin tarihi üzerinde mühim bir eserdir. - 8- *Kantemiin Kantemir'in Hayatı*, Latince'dir, babasının biyografisidir.- 9- *Magnum Soglamie* (1727) dinîdir.

12- *Kitâbu ilmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât* yahut *Iştirâ-i Perdehâ-i Mûsikî*, kısaca *Kantemiroğlu Edvârı* diye anılır. Nefis bir Osmanlı Türkçe'si ile yazılmıştır. II. Ahmed'e (1692-95) sunulduğuna göre Kantemir; 20 yaşlarında yazmıştır. İki kısımdır: ilk kısım, klasik edvâr kitaplarına benzer; usun usun perdelerden ve makamlardan, kısaca da usûllerden bahseder. XVIII. asırda yazılmış en mühim Türk Musikisi nazariyatı kitabıdır (edvâr). İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde, Arel Kütüphanesi'nde, merhum Şefik Gürmeriç'te yazma nüshaları vardır. Eserin ikinci kısmı, XVI-XVII. asırlarda beste edilmiş 309 Peşrev, 39 Saz Semâîsi ve bir Beste, toplam olarak 349 parça Türk Musikisi eserinin (bi 47 makamdandır ve 170'inin sahibi gösterilmemiştir) ebced notası ile notasını verir. Hâriciinde bir ehemmiyeti hâizdir. Yeryüzünde tek nüshadır. Bizzat Kantemiroğlu'nun kaleminden çıkmış olan bu nüsha, 1910 yıllarında büyük bir mebâliğ karşılığı Arel tarafından satın alınmıştır. Şimdi Türkiyat Enstitüsü'ndeki Arel Kütüphanesi'ndedir. Kantemir'in notası ve bu eser için bk. NOTA YAZISI ve TÜRK MUSİKİSİ BİBLİYOGRAFYASI. *Edvâr*'ın ilk kısmını Arel, *Şehâb*'da yayınlamış ve nota kısmından da bol örnekler vermiş, Sanal, hanelerini bugünkü notaya çevirerek *Ahenk Mecmûası*'nda neşretmiştir. Bunlar Kütüphâne, Rumcaya çevirmişleri İstanbul, 1881.

Kantemir, aynı zamanda büyük bir bestekârdır. Çok güzel klasik üslûpta peşrevler yazmıştır. Elimizde bir Beste, 2 Aksak Semâî, 11 Saz Semâîsi, 23 Peşrev olmak üzere 36 eseri vardır. Aşağıdaki listede yanlarına numara konan eserler, *Kantemiroğlu Edvârı*'nın nota kısmında notaları bulunanlardır ve bulunduğu sayfayı işaret etmektedir:

1. Niyâbûrek Muhammes Beste (Şöh - meşrebdir, zarif...) ve 2. Aksak Semâî, 3. Sultânî Nevâ Aksak Semâî.

In cunoscuta publicație berlineză *Musikalisches Kunstmagazin* de sub conducerea lui J. Fr. Reichardt s-a publicat în 1782 următoarea notă, preluată după un schimb de scrisori între doi istorici ai epocii : „Domnul Murat, cel de-al doilea dragoman regal suedez la Poartă, un armean, a conceput o foarte interesantă și completă descriere asupra muzicii turcești pe care o doreau foarte mulți europeni să o cunoască, și în special Jean Jacques Rousseau ; fiindcă nu există nici cele mai vagi noțiuni despre aceasta. Dar, ceea ce este mai grav, domnul Chardin a inclus în lucrarea sa

Voyage de Perse, care este de altfel cea mai bună descriere în felul ei, un exemplu de muzică persană care de fapt era un veritabil menuet italian. Domnul Murat mi-a îngăduit într-una din zile să răsfoiesc manuscrisul său ; lucrarea este redactată într-o franceză impecabilă şi se intitulează : *Essay sur la Mélodie Orientale, ou Explication du Système des modes & des mesures de la Musique* par Antoine de Murat. Eu l-am sfătuit să publice cît mai curînd această curioasă lucrare şi să o dedice unei persoane distinse din Suedia care preţuieşte şi îndrăgeşte atît muzica, cît şi arta sau talentele. Muzica turcească îşi are obîrşia din Persia, unde Hodgea — Orfeul muzicii persane — a pus bazele muzicii orientale şi a fundamentat-o pe anumite principii. Această muzică persană a ajuns pentru prima oară la Constantinopol sub Selim I, care după cucerirea oraşului Tibris (Tauris) a trimis la Constantinopol printre alţi artişti şi pe renumitul virtuoz Hussein Beykara care era de obîrşie persană. Acestea s-au petrecut în jurul anului 1514 sau 920 după calendarul oriental (nu al Hegirei). Abia de atunci începe muzica turcilor, fiindcă înainte de aceasta nu aveau absolut nimic. Permanentele războaie ale lui Selim se fac vinovate de faptul că muzica nu a putut prinde rădăcini naţionale. Aceasta s-a petrecut abia sub Murad al IV-lea (nu Anurat) din Constantinopol, dar pe un făgaş drept a ajuns abia sub Muhammed al IV-lea. În anul 1637, cînd Murad a luat Bagdadul de la Perşi, a descoperit aici 5 virtuoşi, pe care i-a deportat la Constantinopol unde li se spune „Adşemi" sau perşi. Grecii actuali şi armenii nu posedă altă muzică decît pe cea turcească, cu excepţia muzicii religioase care le este proprie. Domnul Murat explică muzica turcească sau persană de la începuturile ei şi a stabilit (inventat -n.n.) două tabele : primul reprezintă sistemul muzical general cu sunetele, gama, ş.a.m.d. ; celălalt cuprinde însă sunetele gamei italiene. Aceste tabele i-au solicitat o muncă de peste 6 luni de zile, dar prezintă avantajul percepţiei deosebirii imediate şi rapide între adevăratul sunet al muzicii turceşti şi cel italian şi ne îngăduie transpunerea muzicii turceşti cu ajutorul semnelor muzicale (notelor-n.n.) italiene. În felul acesta Domnul Murat a descoperit arta de a transpune muzica turcească pe note ; fapt pe care nimeni înaintea sa nu l-a mai întreprins (realizat-n.n.). *Prinţul Cantemir se pare că ar fi lucrat şi el la această descoperire, dar exemplarul său s-a pierdut pe mare şi astăzi ne lipseşte cheia capabilă să dezlege invenţia sa* (sublinierea noastră). Domnul Murat a adăugat în lucrarea sa şi o mare culegere de Sonate (piese instrumentale — n.n.), cîntece şi alte poezii atît turceşti, cît şi greceşti pentru a putea da străinilor unele noţiuni referitoare la arta contemporană a versului, melodiile se află transpuse pe note, fiind însoţite de o traducere în limba franceză a acestor poezii".

Cine sînt „eroii" textului din *Musikalisches Kunstmagazin ?* Editorul celebrei publicaţii, compozitorul şi muzicograful Johann Friedrich Reichardt (n. 1752-m.1814) a fost maestrul capelei curţii regelui Prusiei, Friedrich al II-lea, iniţiatorul *„concertelor* spirituale" însoţite de explicaţii muzicologice, fondatorul unor ziare şi reviste ce propagau noile idei artistice şi politice ale Revoluţiei franceze, autor de opere, lieduri, cantate, oratorii, precum şi a numeroase studii de muzicologie.

Lingvistul şi orientalistul Jacob Jonas Björnståhl (n. 1731-m. 1779) a fost profesor la universitatea din Upsala şi apoi la Lund. A întreprins călătorii în Italia, Germania, Anglia şi Turcia, rodul acestor deplasări concretizîndu-se în binecunoscutele sale *Scrisori* (tipărite în sec. 18, iar apoi reluate într-o ediţie selectivă din 1960 sub titlul *Lettres de voyages en Europe).* Numele istoricului german August Ludwig von Schlőtzer (n. 1735-m. 1809) este bine cunoscut pe plan mondial, profesorul din Gőttingen fiind membru al Academiei din Petersburg şi autor a numeroase lucrări de excepţională valoare. S-a impus îndeosebi prin *Versuch einer allgemeinen Geschichte der Handlung und Seefahrt in den ältesten Zeiten (1758), Geshichte Russland's bis zur Erbauung Moskau's (1769), Welt Geschichte (1785 — 1789),* lucrarea cea mai interesantă cu privire la Dimitrie Cantemir fiind cele 10 volume, sub titlul *Briefwechsel — meist histor. und polit. Inhalt's (1776—1782).*

Personajul cel mai enigmatic al textului din *Musikalisches Kunstmagazin* rămîne „Domnul Murat, cel de al doilea dragoman regal suedez la Poartă". Biografia translatorului-muzician a înserat-o în revista vieneză *Aesthetische Rundschau,* nr. 4, 30 ianuarie 1967 cunoscutul cercetător austriac A. von Adelburg, primul comentator serios al manuscrisului de la Constantinopol. Apoi a preluat-o Fr. J. Fétis în volumul al doilea din *Histoire générale de la musique :* „Născut la Constantinopol, dintr-un tată european, Dl. Murat a învăţat muzica din tinereţe şi a dobîndit iscusinţă în această artă pe care o cultiva în mod egal în sistemele tonale ale Orientului şi Europei. Ataşat de abatele Toderini şi de Petru Lampadarie, protopsaltul bisericii greceşti din Constantinopol, a fost iniţiat de aceştia în cunoaşterea teoriei muzicale turceşti. El a citit o serie de lucrări originale care tratau această temă şi a consacrat cîţiva ani redactării unui tratat pe asemenea temă. Timp de o jumătate de secol manuscrisul lucrării a rămas neglijat ; Dl. Adelburg avînd cunoştinţă de lucrare, pe timpul cît a stat la Constantinopol a obţinut prin intervenţia unchiului său, baronul von Tecat, negociatorul unui tratat la Poartă, o copie, reprodusă în rezumat în *Aesthetische Rundschau"* [34].

Totuşi după toate indicaţiile textului şi mai ales după precizarea originii translatorului („Un armean") se pare că este mai degrabă vorba de cunoscutul A. Mouradja d'Ohsson (pe adevăratul său nume Murad Ohsoniyan). Autor al celebrei lucrări *Tableau génèral de l'Empire Othoman* (ed. I în 3 volume, ed. II în 8 volume), Mouradja d'Ohsson se întitula pe pagina de titlu a ediţiei din 1787 „chevalier de l'ordre Royale de Wasa, secrétaire de S.M. le Roi de Suède, ci devant son interprète et chargé d'affaires à la Cour de Constantinople". Din datele biografice pe care singur le-a înserat în susnumita lucrare, rezultă că la 9 martie 1784 a părăsit capitala imperiului otoman, după ce „a tradus analele turceşti şi a dat Europei creştine o idee asupra puterii otomane".

Departe de a fi fost străin de problemele muzicii, Mouradja d'Ohsson a consacrat artei sunetelor mai multe pagini din care reţinem Cap. 7, întitulat *„De l'interdiction de la musique"* (p. 231). Iată ce date ne oferă printre altele : „Il existe cependent chez eux d'anciens Traités de musique orientale, fait par les Persans très-abilés qui traitent des régles de la composition et même de la manière de l'écrire. On voit des chiffres dans les uns et des lettres alphabétiques dans les autres ; quelques othomans y ont ajouté d'autres signes arbitraires. Telles sont les notes adoptées chez cette nation par les gens d'art. *Quant à celles dont le Prince Cantemir c'est attribué l'invention il n'en reste pas le moindre vestige dans tout l'Empire"* (sublinierea noastră) [35].

Ceea ce ne apare izbitor sînt ideile „Domnului Murat" preluate după notele de subsol ale lui Dimitrie Cantemir din *Istoria Imperiului Otoman*, datele precise despre sistemul de notaţie muzicală cu cifre şi litere alfabetice folosit de turci (care ne conduc spre acelaşi Dimitrie Cantemir) şi menţiunea finală asupra dispariţiei („pe mare") a documentului muzicianului român din care — surprinzător — s-a inspirat fără nici o îndoială dragomanul „suedez" al Porţii.

Indiferent de rezultatele definitive ale cercetărilor viitoare (aşteptăm de la Biblioteca din Viena să ne sosească textul integral al articolului *Einiges über die Musik der Orientalen insonderheit über das dominierende persisch-türkische Tonsystem* spre confruntare şi concluzii) un fapt trebuie reţinut : numele şi lucrarea teoretică muzicală a lui Dimitrie Cantemir a intrat — prin intermediul lucrărilor lui Jacob Jonas Björnståhl — în circuitul cultural al ţărilor nord — europene !

Astăzi, aportul ştiinţific al lui Dimitrie Cantemir la edificarea culturii muzicale turceşti şi impunerea ei pe plan european nu mai poate fi tăgăduit, numeroasele manuscrise — copii şi originalul din biblioteca lui Hüssein Sadeddin Arel a tratatului *Kitâbu ilmi'l mûsiki* constituind suficiente documente spre a-l impune pe fiul Siliştenilor printre adevăraţii ctitori ai didacticii clasice turceşti. Recunoaşterea meritelor lui Dimitrie Cantemir devenise un fapt împlinit încă din anii 1726—1727 cînd se redactase de către *Societas Regia Berolinensis* cunoscutul document *Vita et Elogium Principis Demetrii Cantemyrii* ce preciza fără echivocuri : „Per annos 22 commoratus linguis orientalibus operam dedit, *poësin et musicam excoluit quam (sicvidem turcae illa carebant) in ordinem redegit, notes illi accomodavit* ac sultano, vezirio et magnatibus propter ea ad *prime gratus factus est.*" [36]. Aşadar, se confirma de înalta Academie berlineză că Dimitrie Cantemir „a cultivat poezia şi muzica, pe care (deoarece aceasta lipsea la turci) a pus-o în ordine (şi) i-a adaptat note."

În sfîrşit, aceluiaşi muzician român îi datorează cultura muzicală turcească şi orientală culegerea de melodii şi compoziţii originale *Kantemiroğlu Mecmu'asî*. Aci unisonul laudelor întregii muzicologii turceşti este perfect. Transmise prin intermediul manuscriselor şi pe calea orală timp de aproape două veacuri, piesele clasice turceşti, precum şi compoziţiile personale ale „prinţului valah" au început să vadă lumina tiparului în pragul veacului XX. Transcrise în notaţia modernă (pe portativ) melodiile preţiosului codice muzical *(Edvâri)* s-au publicat în revistele *Şehbal, Mûsiki mecmuasî, La Revue musicale* (Paris) etc., în publicaţiile de muzică clasică ale Conservatorului din Istanbul *(Türk Musikisinin Klasikleri)*, în volumul *Türk marşlari* de Etem Üngör, pe cărţi poştale ilustrate editate de Hassan Talaat Bey etc. etc. Astfel, personalitatea artistică a lui Dimitrie Cantemir a început să-şi ocupe locul meritat în istoria culturii muzicale turceşti şi totdeodată în muzica universală. Căci lucrările eruditului cărturar moldovean au depăşit graniţele Turciei, impunîndu-se pe plan european.

DIMITRIE CANTEMIR ŞI CULTURA MUZICALĂ EUROPEANĂ

Încă din epoca de tinereţe petrecută la Iaşi „beizadeaua Dumitraşcu" a luat contact cu muzica europeană. Poate că înainte de a se fi instruit în meşteşugul tanburului şi a muzicii orientale, Dimitrie Cantemir şi-a însuşit primele noţiuni muzicale teoretice din cultura muzicii europene. Ce argumente pledează în sprijinul acestei teze ?

Aşa cum arătam în prima parte a studiului nostru, dascălul cretan Ieremia Cacavelas (adus în casa Cantemirilor pentru instruirea multilaterală a feciorilor domnitorului Moldovei) stăpînea în mod egal culturile muzicale clasică şi bizantină. Frecventase Universitatea din Padova, luînd contact — se pare direct — cu valorile renaşterii italiene. În scriptele vestitului aşezămînt de cultură europeană din sec. XVII figurează numeroşi „laureati artisti" din insula Creta *(„cretensis"*, veniţi de

شهبال

عدد — ٤٨

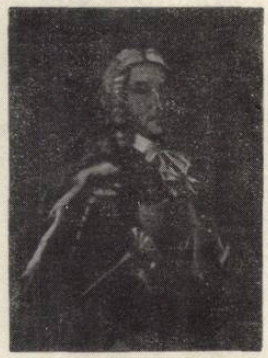
موسيقى

شرق موسيقيسنك اساتذه سازندن

آوروپا صحا كز مدنيتنك الك مهملرندن نشر اولونان رسمى صالون غزتهلرينك همان كافه سنده «موسيقى» عنوانى آلتنده بر قسم مخصوص كورولمكدهدر . بو قسملرده بر موسيقى مراقبهسى محتوى و مستفيد ايدهجك بيلهجك هر نوع مقالات تصادف اولونور، مثلا اوپرهلرده و ياخود موسيقيل ديكر بر تياتروده او انشاده ويريلن اوبولر . بويوك قونسرلرده اجرا ايدلين مشهور بستهكارلرك آثارى . موسيقيه دائر موسيقى شناسانه منطقى بحثلردن بكزه نشر اولونان كتابلر ايله بولنرك قيمت واهميتندن باحث مقالهلر... الحاصل بوقبيلدن يونون شئون موسيقيه عريض وعميق بحثوتنقيده دائر اولونور .

مع مافيه ـ اسملرينك ده دلالت ايتديكى وجهله ـ صالون غزتهلرى ارباب تتبعه مخصوص اولماديندن بونلره درج اولونان مقالات موسيقيه نك هركسجه استكشاف اولنمق بر لسان ايله يازيلماسنه اعتنا اولونور . ذاتاً ارباب تتبع واختصاص ايچون آيرىجه موقوت رسالهلر واردركه برموسيقى متخصصى علاقهدار ايدهبيلهجك مباحثدهآنجق اورسالهلرده جاى قبول بولابيلير .

«شهبال» . آوروپالى دقيقلرينك طوتديغى يوللى تعقيبه دها ايلك نسخهسى چيقارير ايكن فرار وبرمش ايدى . شيمدىيه قدر درج ايتديكى مقالات موسيقيه ايله بعض نادرالوجود و قيمتدار آثارك نوطهلرى ايشته بو فرارك محصولدر . برمدتدن برى محافظهكار موسيقى مباحثنك كورولدهمهسى هرلرينك مشاغل خصوصيهلرندن ايلرى كلمكدر . آوتيق بو مشاغل برطرف اولديغندن شهبال . موسيقى حقنده كى پروغرامنى يوندن بويله داهامتنظم برصورتده تطبيق ايدهجكدر . بناءً عليه هر نسخهسنده موسيقيدن باحث بر مقاله بولونماجق و بحاب ايتدكجه منتخب برطاقم آثارك نوطهلرى ده كاغذ السابق نشر ايدهبيلهجكدر .



ريحينر موس فاتيمير اوغلى

شرق موسيقيسنك اساتذهٔ سازندكانندن

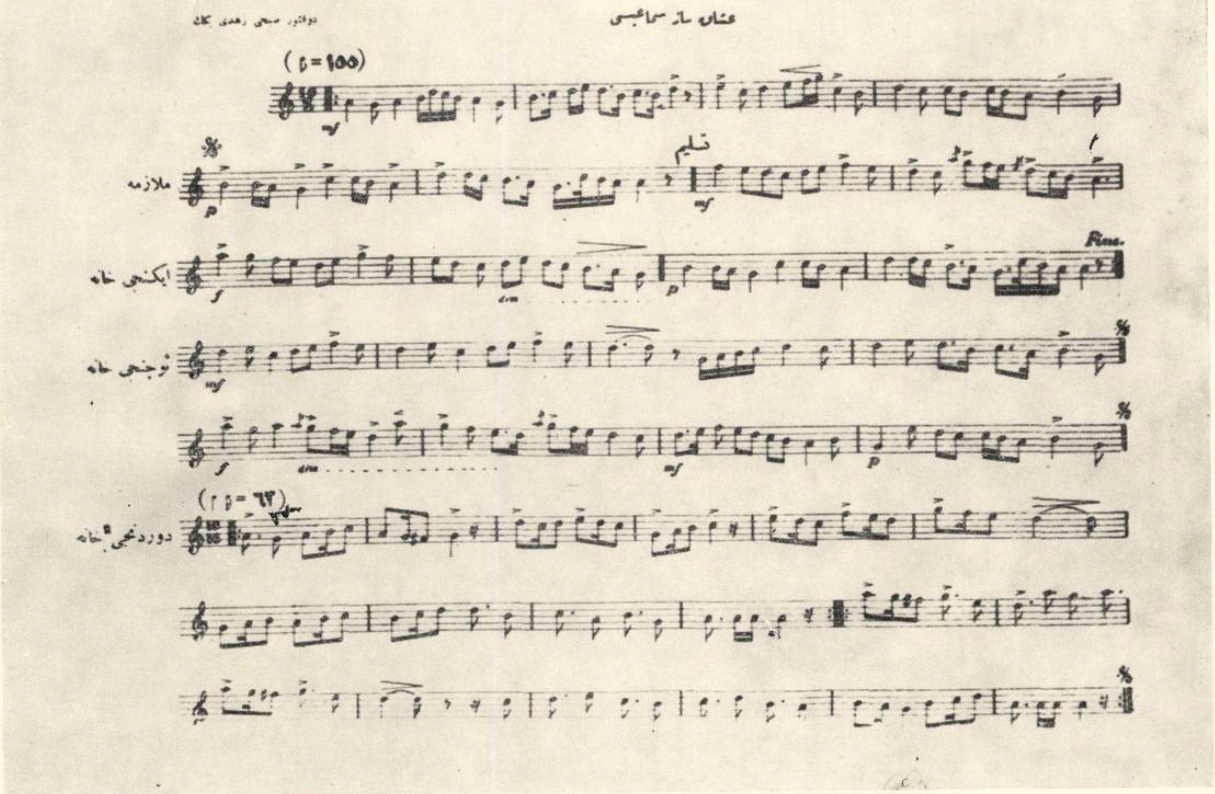
اساتيذه اطائفر اراسنده مهم پروغرام صاحيدر . اطلاق پرتسلوندن قسطنطين فاتيميرك اوغلى اولوب ١٦٧٣ ده طوغمشدر . ٩٤ ياشنده ايكن يدى طرفندن استانبوله كوندريلمك امرون صايوله التحقق ايدى . ٢٠ دقه سنه اوراده بولونمش وموسيقى ايله السنهٔ شرقيه تحصيلنه تحيرت ايتمشدر . الذاى ترك حروفيله يازيلمش بر رسالهسى واردر . مسلطانى نوا مقامندهكى سماعيسى اشهر آثاريدر . ١٧٢٣ ده وفات ايتمشدر . ترجمهحالى ايله نوا سماعيسنك شهبال ايله نشرى مقرردر .

م . ى

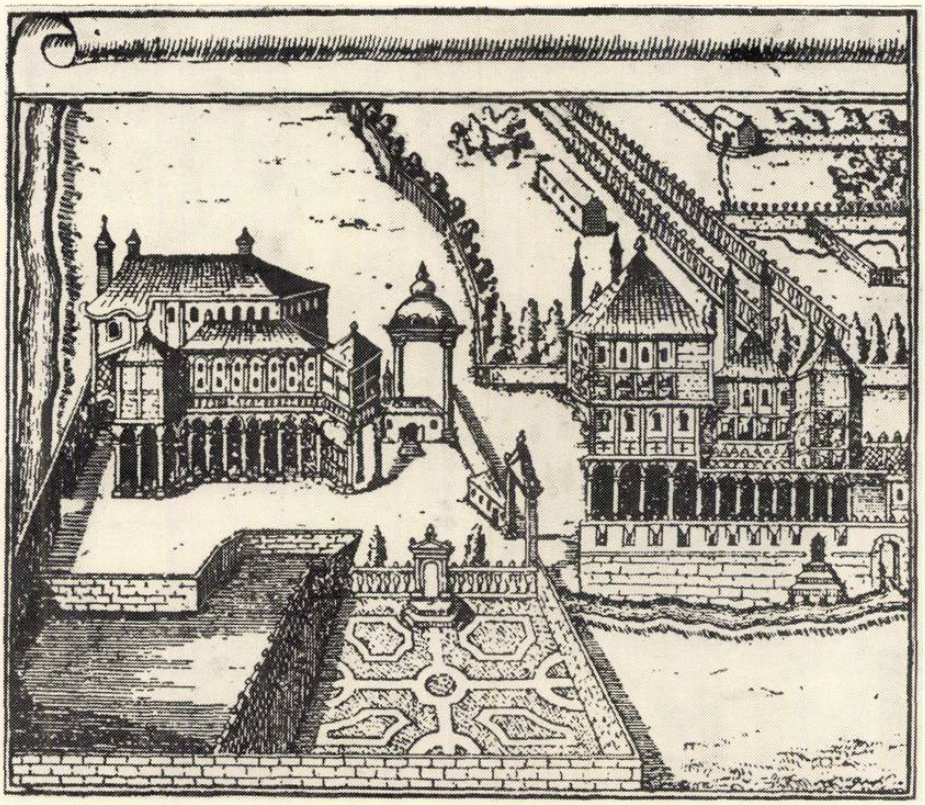
دوشونولهجك اولور ايسه موسيقيمزه عائد اولارق مناقشهسنه محتاج اولديغمز پكچوق مسائل اساسيه واردر . آوروپاده بوكى مسائلك حل ضمننده وقتيله اوزون اوزادى مباحثات ومناظرات وقوعه گلمش وبالآخره بيتون اومناظرات برحسن نتيجهيه اقتران ايدمرك اساسه عائد اختلاف افكاردن شيمدىكى حالده اثر قالمامشدر . بوكا ايچون آوروپا غزتهلرينك موسيقى مسائلى على الاكثر صرف شئون و مسائل حاضرهٔ موسيقيه ايله املا اولنور .

بزه كلنجه . بيلمهكه او درجهلره وصولدن نه قدر اوزاق اولديغمزى سويلهمكه حاجت وارميدر ؟ موسيقى شناسلريز بو خصوصده اوقدر لاقيد بولونمقده درلركه هنوز موسيقيمزك ملل سائره موسيقيلرى آراسنده حائز اولاجغى وضع وموقعى تعيين ايتمك ايچون برحركت فكريه و برنشئت آثارى پيله مشهود اولمامقدهدر .

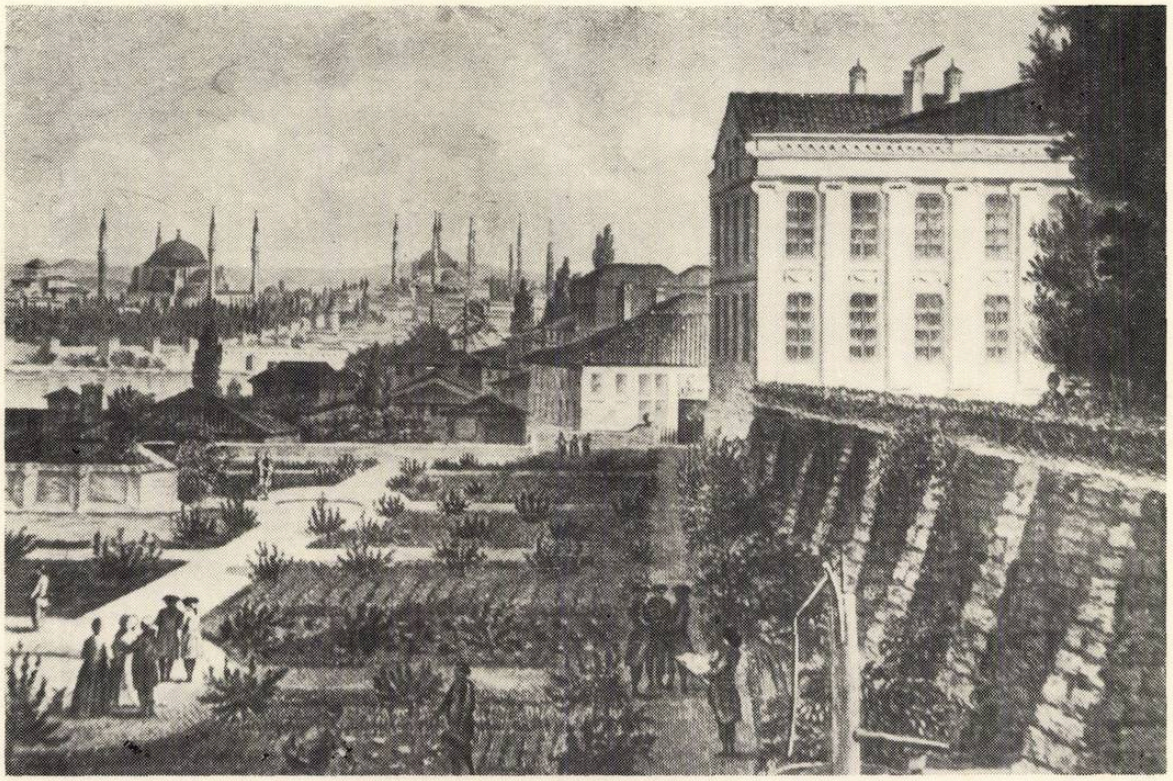
اعلان مشروطيتدن صكره بر ايكيشر تشكل ايدن موسيقى جمعيتلرينك هرنهدنسه نامارى ايشيديلر اولدى ، شيرازهٔ انتظامدن پوزولدى . روش حاله نظراً عصر حاضره لايق صورتده موسيقئ ملهمزى تنسيق ايدهجك ارباب اقتدارك بهنيشهسى ايچون براز دها بكلمكلمز لازم كلهجك . بو ارباب اقتدار ايسه . ظن ايدهرزكه ، اويله حدائى نابت اولارق پهنيشمز ، اونلرك نشو و نماسنه خدمت ايدهجك قونسرواتوارلر، برده كى تعبيرهروفيله «دارالموسيقيلر ايسترز . بومؤسسات مدنيهيه عائد تشدناتك، على الخصوص محلكمزده ، صرف نشئت شخصى ايله قائم و پايدار اولابيلهجكنى ظن ايتمك قدر خطا تصور اولونامازز . پارسكچى برشهر شيمدىكه دارالموسيقينك حكومتدن آلهدنى تخصيصات سايهسنده تأمين و ايفاى موجوديت ايدهبيلهجك معلوم ايكن برده بونك عكسى بكلهمهمك ، حصول محاله ربط امل قيلمندن اولاجغى درکاردر .



Pagină consacrată lui D. Cantemir în revista Şehbal *(1910).*



Palatul lui Dimitrie Cantemir din Istanbul, după un desen executat chiar de marele cărturar moldovean.



Clădirea ambasadei Franței din Istanbul unde a fost găzduit cîteva săptămîni D. Cantemir, și unde a asistat la spectacole oferite de trupe italiene și franceze.

peste mări (*„oltramarini"*), unii purtînd chiar numele dascălului de la Iași (de pildă în 1679 se află înscris „Michael Cacavella", iar în albumul heraldic al Universității se întîlnesc Michael și Thedorus Cacavella „ultramarini") [37].

Un document care atestă prezența lui Dimitrie Cantemir și Ieremia Cacavelas la un concert de muzică europeană din 1699 ni l-a oferit căminarul din Poznan, Francisk Radzewski. Relatînd solia lui Rafael Leszczynski la curtea domnitorului Moldovei, Antioh Cantemir, cronicarul scria despre banchetul de la Iași : „Al treilea scaun a fost dat fratelui Domnului... Pe partea stîngă, după fratele Domnului, lăsîndu-se loc liber ca pentru o persoană, ședea un călugăr schizmatic Cacavelas și boierii moldoveni." Iar solul R. Leszczynski completează următoarele despre Dimitrie Cantemir („un bărbat erudit în limba latină și cu educație aleasă", cunoscător al protocolului occidental căci „m-a salutat după moda polonă, înclinîndu-se") : „După aceea m-a rugat Domnul să chem muzica mea (capela instrumentală de tip european — n.n.) care-i produsese multă plăcere, precum și fratelui său mai tînăr care se pricepe puțin în muzică." [38].

Din relatările succinte ale oaspeților polonezi se desprind totuși suficiente mărturii probatoare ale contactului lui Dimitrie Cantemir cu muzica europeană : solicitarea expresă a formației poloneze de către Antioh Cantemir, satisfacția artistică a celor doi moldoveni în fața repertoriului audiat, dar mai presus de toate aprecierea solului că tînărul Dimitrie Cantemir discutase cu el în chip avizat despre muzica europeană. Nu ne poate scăpa atenției locul preponderent acordat lui Ieremia Cacavelas la curtea Cantemirilor și rolul acestuia în contextul vieții culturale.

Că autorul *Descrierii Moldovei* era „priceput" în muzica europeană reiese și din scrierile sale de tinerețe. Ar fi de-ajuns să apelăm la *Istoria ieroglifică* pentru a remarca ușurința cu care mînuia Dimitrie Cantemir termenii muzicali clasici ca *symphonia* (uvertura de operă, piesele instrumentale, dar și sensul vechi „elinesc" de simultaneitate între text și muzică, cuvînt și sunet) *melodia, harmonia, omonia* ș.a. Conștient de noutatea terminologiei muzicale pentru cititorul român, autorul *Istoriei ieroglifice* a explicat sensul noțiunilor la *Scara numerelor și cuvintelor ieroglificești tîlcuitoare* (veritabil lexicon de termeni tehnici.).

Al doilea moment de contact cu muzica europeană s-a produs la Istanbul. Prieten intim cu ambasadorul Franței, Charles de Ferriol marchiz d'Argental, deseori prezent la seratele muzicale ale acestuia, și mai ales la spectacolele trupelor franceze și italiene invitate în Capitala imperiului Otoman, Dimitrie Cantemir a avut prilejul să-și desăvîrșească și să-și completeze cultura muzicală clasică. Astfel, după cum semnalează muzicologul Vasile Tomescu în *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie* (1973), călătorul Antoine de la Motraye a asistat la „...une Fête que donnait Mr. de Ferriol au sujet de la naissance du Duc de Bretagne, premier fils du Duc de Bourgogne... L'Evéque Latin célébra une *Messe haute* dans la Chapelle du Palais du France & on y chanta le *Te-Deum* en action de grâces... En un mot tout était digne de la magnifiquence et de la générosité naturelle de Monsieur de Ferriol, qui a fait une parfaitement belle figure en Turquie jusqu'à ce qu'il avoit des Comédiens Français & Italiens." [39].

Că Dimitrie Cantemir a stat chiar mai multă vreme în palatul ambasadorului Franței la Istanbul ne-a mărturisit-o el însuși într-o notă de subsol din *Istoria imperiului otoman :* „Eu m-am refugiat în ospelul ambasadorului Ferriol (cînd se pusese la cale de către Constantin Brîncoveanu omorîrea sa -n.n.) care m-a primit cu toată politețea posibilă." [40].

Desigur că legăturile politice și culturale ale „prințului valah" și cu celelalte ambasade ale țărilor din occidentul Europei (sînt cunoscute de pildă, relațiile personale ale lui Dimitrie Cantemir cu francezul Pierre de Châteauneuf, olandezul Jakob Collyer, englezul William Paget ș.a.) au contribuit la lărgirea orizontului său artistic.

În sfîrșit, contactul cel mai fructuos cu muzica europeană s-a produs în ultimii ani ai vieții petrecuți în Rusia fie la Moscova, fie în preajma țarului Petru cel Mare la Petersburg. Recitaluri, concerte și spectacole lirice, serate artistice și sărbători religioase (însoțite de întregul ceremonial), legături cu muzicieni oaspeți — iată mediul artistic în care a trăit Dimitrie Cantemir, peste un deceniu, departe de patrie.

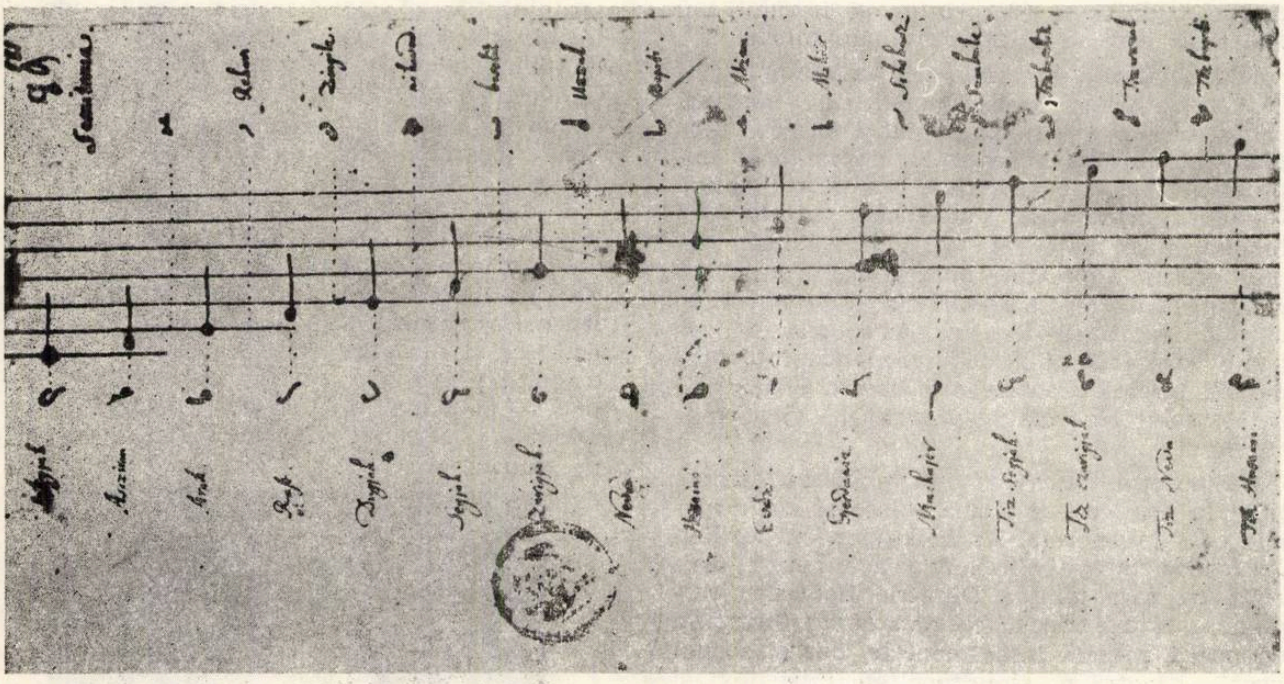
Muzica clasică devenise în familia Cantemirilor a doua natură. În locuința „prințului

valah" de la Moscova se mai păstrau în 1780 două clavecine. [41]. Un splendid exemplar l-a surprins într-o imagine gravorul Van Loo, autorul portretului Ecaterinei Cantemir-Golițina. Despre celălalt instrument se amintește într-o scrisoare din septembrie 1736, adresată de Antioh Cantemir surorii sale Maria Cantemir, prin care aceasta solicita achiziționarea din occident a unui clavecin cu „ton bun." Așa dar, pretenții profesioniste, demne de renumele unei familii de reală tradiție muzicală.

Desigur că urmașul lui Dimitrie Cantemir cu cele mai accentuate preocupări artistice rămîne Antioh, fiul cel mai mic al domnitorului moldovean. Introdus în mediul artistic al Londrei și Parisului de pe timpul cînd a deținut funcția de trimis plenipotențiar al Rusiei pe lîngă Franța și Anglia, Antioh Cantemir se pare că i-a cunoscut personal pe compozitorii N. Porpora, G. Fr. Händel, G. Pescetti și pe cîntăreții Senesino, Farinelli, Cuzzani, Pucci. Atît de introdus în cercurile Operei italiene a apărut la un moment dat Antioh Cantemir încît se vorbea chiar de un proiect de căsătorie cu „segnorina Bertoldi", primadona teatrului liric din Londra.

Meritul cel mai de seamă al lui Antioh rămîne însă, dragostea cu care a promovat lucrările tatălui său, după moartea acestuia, în cercurile cultural-artistice europene. Iată-l în martie 1739 de pildă, informîndu-l pe Voltaire despre tratatul *Kitâbu ilmi'l mûsikî* al lui Dimitrie Cantemir : „Semnele de notație pe care tatăl meu le-a inventat pentru muzica turcească seamănă mai degrabă cu cele grecești decît cu acele care se folosesc în Franța. Am la Moscova o carte întreagă cu privire la muzica scrisă cu asemenea semne și compusă de tatăl meu, dar din nefericire nu sînt în stare de a vă da cheia lor." [42].

În Rusia, Dimitrie Cantemir și-a propus să realizeze o sinteză teoretică între muzica europeană și cea orientală. Este încă un argument că stăpînea perfect cultura barocului occidental. De altfel, descoperirea unei pagini muzicale autografe în arhivele din Petersburg în care Dimitrie Cantemir demonstra echivalențele sunetelor temperate cu cele orientale-ne-



temperate, atestă redactarea acelei *Introduceri în muzica turcească.* [43] Că Dimitrie Cantemir apela deseori la muzica europeană în scrierile sale se poate ușor constata atît din *Istoria imperiului otoman, Descriptio Moldaviae,* cît mai ales din *Sistema sau întocmirea religiei muhammedane.* De altfel, muzicianul nostru gîndea ultimele lucrări de pe poziția scriitorului european ce se adresează în problemele de tehnică muzicală orientală pornind de la legile muzicii clasice. „Multe aș putea scrie și arăta despre muzica țărilor orientale — scria Dimitire Cantemir în *Sistema sau întocmirea religiei muhammedane* — care poate că nu sînt cunoscute nici în aceste țări, fără să mă laud pentru că m-am ostenit mai mult de douăzeci de ani în muzica orientală practică și teoretică, dar cum mi-am pus în gînd nu să învăț, ci să spun ce li se predă și ce învață ei, voi arăta lucrul foarte pe scurt" [44]. Sau : „Cît privește măsura, muzica orientală o depășește cu mult pe cea apuseană".

Asemenea aprecieri, comparații, dovedesc pregătirea lui Dimitrie Cantemir în teoria și practica muzicală europeană, fapt care a conferit personalității sale artistice și științifice acel prestigiu universal unanim recunoscut în veacul său.

DIMITRIE CANTEMIR ŞI CULTURA MUZICALĂ BIZANTINĂ

Pentru un cărturar trăit în mediul ortodox de la Iaşi, Istanbul, Moscova şi Petersburg, era imposibil să nu cunoască şi să nu aprofundeze şi muzica acelui cult. Din menţiunile unor enciclopedii străine (citate în studiul nostru anterior) s-a desprins cu claritate pregătirea sa în materie (poseda „slavona bisericească", deci limba oficială a cîntării de strană din Principatele Române), precum şi studiile de specialitate cu ieromonahul Ieremia Cacavelas.

Răsfoind *Descriptio Moldaviae* se poate uşor constata, din largile sale cunoştinţe teoretice, din folosirea termenilor tehnici în limba greacă, din redarea minuţioasă a ceremonialului slujbei liturgice ş.a., pregătirea temeinică a lui Dimitrie Cantemir în muzica bizantină. De unde şi-a însuşit atîtea noţiuni ?

Pentru perioada petrecută în patrie nu mai este nevoie de documentare, muzica bizantină fiind singura formă cultă de manifestare artistică care îi oferea omului de cultură superioară valorile spirituale ale unei tradiţii seculare, ale unei creaţii şi interpretări originale.

La Istanbul, prinţul valah a frecventat cercul de clerici şi mediul bizantin cel mai înalt al Patriarhiei ortodoxe. Astfel, ne sînt cunoscute legăturile lui Dimitrie Cantemir cu marii învăţaţi ai bisericii răsăritului : Calinic al II-lea, patriarh al Constantinopolului între 1694—1702, cu Dosithei al II-lea (1669—1707), cu nepotul său Hrisant Notaras (1707—1731), cu Ralachi Cariofil (m. 1707), marele retor al bisericii ortodoxe din capitala imperiului otoman. Într-o scrisoare a patriarhului Calinic al II-lea către Dosithei, datată 28 octombrie 1698, acesta îi comunica că se află în relaţii „foarte bune" cu Dumitraşcu Cantemir.

În Rusia, contactul cu mediul bizantinologilor şi teologilor nu numai că nu l-a întrerupt, dar se pare că l-a amplificat. Să nu uităm că secretarul său, Ivan Ilinski, a fost absolvent al Academiei de teologie din Moscova. Printre prietenii apropiaţi din Petersburg s-au numărat şi medicul grec Michail Skendos Vanderbech, învăţatul bizantinolog Johann Peter Kohl, profesor de istorie bisericească şi literatură umanistă la Academia de ştiinţe. Discuţii teoretice muzicale a purtat deseori chiar cu ţarul Petru cel Mare despre care afirma în *Sistema sau întocmirea religiei muhammedane* că „este foarte sîrguitor şi priceput în muzica bisericească".

Desigur, că tot acest mediu bizantin i-a asigurat lui Dimitrie Cantemir de-a lungul întregii sale vieţi climatul propice aprofundării teoretice a *„musichiei"* (pe care o aminteşte în *Divanul*, în *Istoria ieroglifică*, analizînd-o detaliat în *Descriptio Moldaviae*).

În lumina acestei plurivalente activităţi muzicale de teoretician, interpret, dascăl, compozitor, muzicolog, etnograf şi folclorist, Dimitrie Cantemir s-a impus pe plan artistic şi ştiinţific european ca prima personalitate muzicală românească de anvergură mondială. Împlinirea a 300 de ani de la naşterea sa şi a unui sfert de mileniu de la moartea sa însumează unul din momentele majore de afirmare universală a culturii noastre muzicale.

---

1. Zamfirescu, Dan. *Cantemir şi destinul universal al culturii româneşti.* În : *Informaţia Bucureştiului,* Bucureşti, 21, nr. 6241, 26 septembrie 1973, p. 2.
2. Montandon, Marcel. *La Musique en Roumanie.* În : *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* par A. Lavignac et L de la Laurencie, 1-re Partie, Histoire de la musique, Tom. V, Paris, Libr. Delagrave, 1922, p.2657.
3. *Dimitrie Cantemir. Consideraţii estetice şi muzical-etnografice.* Antologie de Viorel Cosma În : *Muzica,* Bucureşti, nr. 9, 1973, p. 3—19.
4. Alecu, Niculina. *Valoarea folclorică a Descrierii Moldovei de Dimitrie Cantemir.* În : *Preocupări literare,* Bucureşti, 6, 1941, p. 312—318 ; Petrescu, Nicolae. *Aspecte etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir.* În : *Probleme de geografie,* Bucureşti, 1955, p. 7—17 ; Bistriţeanu, Al. *Creaţia populară ca preocupare şi inspiraţie la D. Cantemir şi N. Bălcescu.* În : *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor,* Bucureşti, 1953, p. 23—54 ; Bobu-Florescu, Florea. *Elemente etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir Descriptio Moldaviae.* În : *Studii şi cercetări de istoria artei,* Bucureşti, nr. 1—2, 1955, p. 15—25 ; Fochi, Adrian. *Dimitrie Cantemir etnograf şi folclorist.* În : *Revista de etnografie şi folclor,* Bucureşti, 9, nr. 1, 1964, p. 71—102.
5. Lahovari, George Ioan, Brătianu, I. C. şi Tocilescu, Gr. C. *Marele dicţionar geografic al României,* Vol. 1, Bucureşti, Ed. Socec, 1889, p. 658.
6. Dobre, Al. *Dimitrie Cantemir folcloristul.* În : *Scînteia tineretului,* Bucureşti, 29, nr. 7574, 26 septembrie 1973, p. 4.
7. Ciobanu, Gheorghe. *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecţia lui Anton Pann.* În : *Revista de folclor,* Bucureşti, 2 nr. 3, 1957, p. 81.
8. Burada Teodor T. *Cronica muzicală a oraşului Iaşi (1780—1860).* În : *Convorbiri literare,* Iaşi, nr. 12, martie 1888.
9. Burada, Teodor T. *Cronica muzicală a oraşului Iaşi,* op. cit.
10. Fétis, François Joseph. *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.* Tome deuxième, Paris, Libr. de Fermin Didot Frères, 1869, p. 387.
11. Raouf, Yekta Bey. *La musique turque.* In : *Encyclopédie de la musique I-ère-Partie. Histoire de la musique,* Vol. 5. Fondateur Albert Lavignac. Directeur Lionel de la Laurencie. Paris, Libr. Delagrave, 1922, p. 3062.
12. Burada, Teodor T. *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei.* În : *Analele Academiei Române.* Memoriile secţiunii istorice, S 2, Tom. 32, 1909—1910, Bucureşti, Ed. Libr. Socec, C. Sfetea şi Librăria naţională, 1911, p. 110.
13. Scrisoare autografă, în cerneală, 1 pagină. Colecţia Alexandru Burada.
14. Cosma, Viorel. *Un studiu inedit despre D. Cantemir.* În : *Luceafărul,* Bucureşti, 16, nr. 30 (587), 28 august 1973, p. 1 şi 4 (Teodor T. Burada : *Dimitrie Cantemir muzician).*
15. Scrisoare autografă, în creion, 1 pagină. Biblioteca Academiei RSR, secţia manuscrise, 166615.
16. Scrisoare autografă, în creion, 4 pagini. Biblioteca Academiei RSR, secţia manuscrise, 166614.
17. Manuscris autograf, în cerneală, filă răzleaţă. Colecţia Alexandru Burada.
18. Manuscris autograf, în cerneală, filă răzleaţă, verso. Colecţia Alexandru Burada.
19. Ibidem.

20. Raouf, Yekta Bey. *La musique turque*, op. cit. p 2982.
21. Breazul, George. *La bicentenarul nașterii lui Mozart 1756—1956*. București, Ed. Uniunea Compozitorilor din RSR, 1957, p. 160—161.
22. Raouf, Yekta Bey. *Muzica. O inițiativă importantă privind muzica orientală*. În : *Sehbal*, Istanbul, nr 48, 1910, p. 472.
23. Fétis, François Joseph. *Histoire générale de la musique*, op. cit., p. 387.
24. Scrisoarea Mihail Guboglu, datată : București, 30 septembrie 1973.
25. Cantemir Dimitrie, *Istoria imperiului otoman*, trad. I. Hodoșiu, op. cit., p. 747—748 ;
26. ibidem, p. 770 ;
27. Bulgăr, Gh. *O mărturie franceză a luptei de la Stănilești*, În : *Tribuna României*, București, 2, nr. 18, 1 august 1973, p. 17. Același autor a semnalat documentul în *Revue roumaine d'histoire*, București, nr. 1, 1969.
28. Ali Ufkî. Sloane 3114. *British Museum*, London ;
29. Arel, Sadeddin H. *Despre o culegere muzicală de acum 300 de ani și mai bine*. În : *Mecmuasi Musiki*, Istanbul, nr. 45, 1951, p. 4 ;
30. Öztuna, Yilmaz T. *Başlangiciandan zamanimiza Kadar Turkye Tarihi*/Istoria Turciei de la începuturi pînă în vremea noastră,/Vol. 10, Istanbul, Hayat Kitapari, 1966, p. 225 ;
31. Öztuna, Yilmaz T. op. cit. Vol. 6, 1965, p. 257 ;
32. *Turkiye Ansiklopedisi*, Istanbul, 1970, p. 323 ;
33. *Kunstnachrichten*. În : *Musikalisches Kunstmagazin*, de Johann Friedrich Reichardt, Erster Band, I-IV Stück, Berlin. Im Verlage des Verfassers, 1782, p. 51—52 ;
34. Fétis, Fr. J. *Histoire générale de la musique*. Tome deuxième, op cit. 1869, p. 351 ;
35. D'Ohsson, Mouradja, *Tableau général de l'Empire Othoman, divisé en deux parties, dont l'un comprend la Législation mahomédane, l'autre l'Histoire de l'Empire Othomane*, dédié au Roi de Suède. Tome II, Paris, L'Imprimerie du Monsieur, 1787, p 231 ;
36. Pop, Emil. *Dimitrie Cantemir și Academia din Berlin*. În : *Studii*, București, 1969, p. 840—841 ;
37. Plumidis, Giorgio. *Gli scolari „oltramarini" a Padova nei secoli XVI—XVII*. În : *Revue des études sud-est européennes*, București, Tome X, nr. 2. 1972, p. 257—270 ;
38. Panaitescu, P. P. *Călători poloni în țările române*. Cap. XI. Solia lui Rafael Leszczynski, București, Ed. Cultura națională, 1930, p. 104, p. 115—116 ;
39. *Voyage du Sr. A. de la Motraye, en Europe, Asie & Afrique. Où l'on trouve une grande variété de recherches géographiques, historiques, politiques sur l'Italie. La Grèce, la Turquie, la Tartarie, Crimée & Nogaye,la Circassie, la Suède, la Laponie, & c. avec des remarques instructives sur les moeurs...* Tome premier, A La Haye, chez T.John- & J. van Duren, MDCCXXVII, p. 369 ; Apud : Tomescu, Vasile. *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*. Première partie. *Des origines au commencement du XX-e siècle*, București, Editions musicales de l'Union des Compositeurs de la RSR, 1973, p. 204 ;
40. Cantemir, Dimitrie. *Istoria imperiului ottoman*. Traducere de I. Hodoșiu, op. cit., p. 734 ;
41. Cosma, Octavian Lazăr. *Antioh Cantemir și muzica epocii sale*. În : *Muzica*, București, 15, nr. 1, ianuarie 1965, p. 42 ;
42. Cosma, Octavian Lazăr. *Antioh Cantemir și muzica epocii sale*, op. cit., p. 42 ;
43. Cosma, Viorel. *Tricentenar Dimitrie Cantemir. Pe urmele unei lucrări necunoscute*. În : *Contemporanul*, București, nr. 34 (1397), 17 august 1973, p. 8 ;
44. Cantemir, Dimitrie. *Sistema sau întocmirea religiei muhammedane*. Text inedit pus la dispoziție de Virgil Cîndea :

„Multa quidem de musica orientali lusce regionibus forsitam ignota (nec sit verbi iactantia) scribere at patefacere potuissem enim et theorice orientali musicae plus 20 de annos sedulam dedi operam, verumtamen quia non ed docendum sed quid illi docent ac discunt dicendum proposuimus paucissimis rem exprimam".

Însemnări privind versiunea autentică a „Cvartetului de coarde în sol major, op. 22, nr. 2" de George Enescu

de TITUS MOISESCU

Una dintre importantele lucrări ale creației enesciene este *Cvartetul al II-lea în sol major pentru 2 violine, violă și violoncel, op. 22, nr. 2*, scris într-o perioadă de maximă și intensă dezvoltare creatoare (1951). Cronologic, acest cvartet poate fi situat între *Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc, în la major, op. 32* (1948) și *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op. 33* (1954) — dar la mai bine de trei decenii de la compunerea *Cvartetului I în mi bemol major pentru 2 violine, violă și violoncel, op. 22, nr. 1* (1920). Nu numai distanța separă aceste două cvartete de coarde ale aceluiași număr de opus, ci și substanța tematică și expresivă a conținutului lor.

În perioada în care definitiva cel de al doilea cvartet, Enescu lucra și la *Vox maris*, o altă capodoperă a geniului său, am putea spune apropiată stilistic, dar nu și de conținut [1].

Am avut fericirea de a fi redactorul ediției românești a celui de al doilea cvartet de coarde, fapt care mi-a permis o cunoaștere de detaliu a lucrării, dar și să trăiesc momente de îndoială pricinuite de succesiva și derutanta apariție a nu mai puțin de cinci categorii de manuscrise și copii ale cvartetului. Acest fapt a determinat însă și o cunoaștere evolutivă a lucrării, fapt destul de rar întîlnit în istoria muzicii, diversele faze ale desăvîrșirii cvartetului putînd fi precis delimitate.

Avînd acum sub ochii noștri toate variantele posibile ale celui de al doilea cvartet de coarde, se cuvine să facem și corecturile de rigoare, arătînd întregul drum parcurs de manuscris (sau manuscrise), dar și importanța pe care ele o au în cercetarea operei lui George Enescu.

În toamna anului 1966, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor a luat inițiativa de a tipări *Cvartetul al II-lea, în sol major, pentru două violine, violă și violoncel*, op. 22, nr. 2, de George Enescu. Editarea se făcea, după cum ne este cunoscut, în cadrul acțiunii de publicare integrală a operei muzicianului, în urma contractului stabilit cu Editura Salabert din Paris.

Fiind necesară reconstituirea partiturii după știmele tipărite de Editura Salabert în anul 1956 — singurul material care ne-a fost pus la dispoziție și capabil să justifice, atunci, existența acestui cvartet — dintru început am întîmpinat unele greutăți în redactare, cauzate de numeroase greșeli și neglijențe strecurate în paginile tipărite. Un referat, trimis Editurii Salabert, nu a putut provoca o clarificare, editura pariziană transmițîndu-ne nouă inițiativa de a găsi o rezolvare. Am căutat apoi știmele după care s-a făcut imprimarea pe disc a cvartetului, dar fără rezultate pozitive, acestea fiind considerate pierdute.

În ultimă instanță, consultînd cîțiva compozitori, buni cunoscători ai operei lui George Enescu, am reușit să reconstituim o primă versiune a partiturii după știmele editate de Salabert, corectînd totodată și unele dintre greșelile semnalate.

Dar iată că în ultimul moment, înainte de a trimite lucrarea la tipar, am avut plăcuta surpriză de a descoperi în Muzeul „George Enescu" din București, știmele-autograf ale celui de al doilea cvartet de coarde de Enescu, știme ce se constituiau acum în material de referință pentru definitiva redactare a partiturii. Era deci singurul manuscris autograf, cunoscut de noi, ce putea justifica existența lucrării.

În paginile acestor știme se observau cu ușurință numeroase corecturi făcute de marele nostru muzician. Este impresionantă această muncă de finisare, pe care Enescu o executa cu migală, și numai cel care cercetează aceste știme-autograf își poate da seama de stăruința și răbdarea cu care Enescu își desăvîrșea opera sa: „...pînă să finisez o lucrare durează uneori ani de zile, și încă și după aceea trebuie s-o

---

[1] În ceea ce privește anul creării celui de al doilea cvartet de coarde, George Enescu a precizat data pe toate versiunile manuscrisului: *30 mai (1 octombrie) 1951*, arătînd în amănunt ziua și luna cînd a compus fiecare parte. Cu toate acestea, am avut bucuria de a cerceta recent, în manuscrisele-autograf aflate în muzeul „George Enescu" din București, 4 pagini cu schițe (în cerneală violetă) și chiar un început de partitură a acestui cvartet (frumos scrisă cu cerneală neagră — 20 pag., 150 de măsuri). Atît schițele cît și proiectul de partitură ne relevă o fază incipientă a lucrării — care ar putea fi plasată în timp chiar cu cîteva decenii înainte de 1951. Și ceea ce trebuie să mai remarcăm este faptul că în aceeași mapă cu manuscrise-autograf (mapa nr. 29) am înregistrat nu mai puțin de 9 cvartete de coarde, datînd din perioade foarte vechi: *Cvartet de coarde în do major*, catalogat de George Enescu ca *op. 12* și datat: „Paris, 19 mai 1896"; un alt *Cvartet de coarde în do major („5 iulie 1897")*; un al treilea *Cvartet de coarde în do major* („Cracalia-Dorohoi, 11 iulie 1906"); *Cvartet de coarde în sol diez minor; Cvartet de coarde în re bemol major; Cvartet de coarde în fa minor; Cvartet de coarde în re major; Cvartet de coarde în do diez minor; Cvartet de coarde în la minor*. Majoritatea acestor cvartete sînt incomplete și fără dată, din întreaga partitură rămînînd doar începutul (cîteva file sau cîteva măsuri), fapt ce nu ne permite să tragem concluzii definitorii cu privire la structura și conținutul lor. Ceea ce însă trebuie să remarcăm este deosebita atracție a lui George Enescu către cvartetul de coarde, care l-a pasionat atît de mult încît a conturat nu mai puțin de 11 cvartete de coarde (adăugînd celor 9 de mai sus și pe cele două din *op. 22*: în mi bemol major, 1920; în sol major, 1951). Acestora ar trebui să le asociem și alte două manuscrise-autograf: *Sonata în la minor pentru pian și violină* (Partea I, Moderato, „Cracalia, 5 august 1911", și Partea II, Andante molto espressivo, incompletă), sonată de inspirație folclorică, și *Nocturna în re bemol major pentru pian* („11 august 1907"), lucrări ce aparțin primei sale mari perioade de creație. Cercetarea acestor manuscrise-autograf va deschide noi și revelatoare perspective în cunoașterea personalității creatoare a lui George Enescu. În partea a doua a studiului nostru asupra *Cvartetului de coarde op. 22, nr. 2*, vom face o mai detaliată prezentare a acestor manuscrise.

revăd cu multă grijă, pentru a examina dacă nu este susceptibilă de perfecționare"[2].

La sfîrșitul știmei de violoncel se afla, adăugată, precizarea: „2de version (definitive) des dernières mesures du 2d quatuor à cordes (Sol majeur), op. 22, no. 2" — totul fiind scris pe o filă albă, linʻată de Enescu, și purtînd, la sfîrșit, data: „Ce 30 Mai (1r Xbre) 1951". Pe această bucată de hîrtie Enescu scrisese ultima versiune a celor șapte măsuri ale finalului cvartetului, cu modificări pregnante la toate instrumentele.

Făcînd o confruntare a știmelor-autograf din Muzeul „George Enescu" cu știmele tipărite de Editura Salabert am avut o mare surpriză, descoperind, la toate cele patru instrumente, diferențieri, unele dintre ele chiar de structură: alte contururi melodice și ritmice față de manuscrisul lui Enescu. În știmele editate de Salabert, pasaje întregi erau schimbate, modificînd de cele mai multe ori structura armonică și modală a cvartetului, valori ritmice deosebite de cele ale manuscrisului original, măsuri modificate, note adăugate, accidenți diferiți la aceleași note, care de cele mai multe ori derutau, nelăsîndu-ne speranța de a putea preciza adevărata versiune. Într-un cuvînt, știmele tipărite de Salabert prezentau un cvartet revizuit, structural modificat față de cel aflat în Muzeul „George Enescu". Se punea deci legitima întrebare: care versiune trebuie să stea la baza tipăriturii noastre: știmele autograf aflate în Muzeul „George Enescu" sau ediția Salabert?

S-ar fi putut ca Editura Salabert să păstreze unele corecturi ulterioare definitivării manuscrisului, poate notări suplimentare făcute de Enescu sau chiar modificări de matriță, efectuate de muzician în perioada premergătoare tipăririi, însă, în aceste cazuri, ea avea datoria să ni le pună la dispoziție pentru definitivarea partiturii. Solicitînd din nou editura pariziană, nu am reușit să obținem vreo justificare lămuritoare.

În cele din urmă, am considerat că numai știmele autograf din Muzeul „George Enescu" trebuie să stea la baza ediției românești, fiind singurul material capabil să justifice existența *Cvartetului al II-lea de coarde în sol major, op. 22, nr. 2*, de George Enescu. Pe baza lor s-a făcut reconstituirea partiturii, redactarea finală a întregii lucrări și tipărirea ediției românești a acestui cvartet (martie-august 1967).

La scurt timp după tipărirea cvartetului, în septembrie 1967, a avut loc cel de-al patrulea Concurs și Festival „George Enescu", prilejuind și primul Simpozion internațional de muzicologie, organizat de Uniunea compozitorilor. Criticul muzical american Irving Lowens a făcut cu această ocazie o comunicare interesantă, semnalînd existența unui manuscris al *Cvartetului al II-lea de coarde* de George Enescu — manuscrisul autograf al partiturii și știmele — în Biblioteca Congresului din Washington, ca fiind „trimise de Enescu, în iunie 1953, doctorului Harold Spivacke, șeful Secției de muzică din Biblioteca Congresului."

Nedumerirea a fost mare! Aveam de-a face acum cu cel de-al patrulea rînd de știme — însoțite și de partitura în manuscris — care veneau să concureze, poate, manuscrisele autografe din Muzeul „George Enescu", deci și tipăriturile noastre. Era deci necesară aprofundarea comunicării lui Irving Lowens.

Conform relatărilor criticului american[3], istoricul și modul cum a intrat manuscrisul *Cvartetului de coarde nr. 2* de Enescu în posesia Bibliotecii Congresului este cît se poate de interesant. Enescu făcuse cunoștință cu dr. Harold Spivacke, șeful secției de muzică a Bibliotecii Congresului, cu ocazia uneia din vizitele sale la Washington, în anul 1940. Cîteva scrisori s-au schimbat apoi între ei, prilejuite de concertele și festivalurile de muzică de cameră la care a participat muzicianul român.

În anul 1952, dr. Spivacke îi transmite lui Enescu, din partea Fundației Koussewitzky, din cadrul Bibliotecii Congresului, comanda pentru o compoziție de muzică de cameră. Enescu pare să fi înțeles din scrisoare că i se solicită o compoziție deja terminată, și nu una nouă. Astfel încît, la 7 decembrie 1952, îi scrie lui Harold Spivacke că nu are nici o lucrare gata pentru a o trimite D-nei Koussewitzky, și nu poate accepta avansul propus. În schimb terminase al 2-lea *Cvartet de coarde*, pe care l-a dedicat D-nei Coolidge și pe care urma să-l revizuiască. Promitea să-l trimită în America imediat ce va fi gata. La 21 iunie 1953, o nouă scrisoare a lui Enescu îl anunță pe dr. Spivacke că „cel de al 2-lea cvartet al meu este în drum spre Cambridge. Dl. Morris urma să aranjeze în așa fel încît să am cîte o fotocopie a partiturii și a știmelor, bine executate".

De fapt — precizează Irving Lowens — manuscrisul celui de al doilea *Cvartet de coarde op. 22, nr. 2*, sosise la Biblioteca Congresului în jurul datei de 15 iunie 1953, deci înainte ca Enescu să-l înștiințeze pe dr. Spivacke. La 7 februarie 1954 a avut loc prima execuție mondială a *Cvartetului al II-lea* de Enescu, în interpretarea Cvartetului Stradivarius, sub auspiciile Fundației Coolidge, la Boston.

După surprinzătoarea sa comunicare, Irving Lowens a cedat Bibliotecii Centrale de Stat din București un microfilm pe care sînt reproduse manuscrisul autograf și știmele *Cvartetului al II-lea în sol major pentru două violine, violă și violoncel, op. 22, nr. 2* de George Enescu.

★

1. Manuscrisul autograf al *Cvartetului al II-lea de coarde în sol major*, aflat în Muzeul „George Enescu" din București, este cuprins în cele patru știme ale instrumentelor de coarde componente ale cvartetului. Enescu a lucrat îndelung asupra acestor știme, numeroasele corecturi demonstrînd o muncă intensă, cu reveniri, adăogiri, ștersături specifice lui, dar extrem de clare și precise. Trebuie să remarcăm faptul că fiecare semn, notă, accident sau indicație agogică sau de mișcare sînt notate cu atîta precizie

[2]. Scrisoarea lui George Enescu din 7 decembrie 1952 adresată Dr. Harold Spivake, șeful secției de muzică a Bibliotecii Congresului din Washington. A se vedea *lucr. cit.*, la nota 3.

[3]. Irving Lowens — *Enescu Halographs in the Library of Congress*, comunicare ținută la Simpozionul internațional de muzicologie, organizat cu prilejul celui de al IV-lea Concurs și Festival „George Enescu", în septembrie 1967, de Uniunea compozitorilor, și tipărită în *Studii de muzicologie, vol. IV*, București, Editura muzicală, 1968.

încît cercetătorul nu întîmpină nici un fel de greutate în descifrarea manuscrisului.

Fiecare ştimă este închisă într-un carton roz, pe care Enescu a notat titlul lucrării : *2d Quatuor pour 2 Violons, 1 Alto et 1 Violoncelle (Sol majeur), Op. 22, no. 2,* semnînd dedesubt.

Pe pagina care urmează, Enescu dă explicaţia cîtorva semne muzicale puţin uzitate : *psf, prfz, brfz, louré, porté etc.,* dar specifice creaţiei sale din ultima perioadă.

Ştima violinei 1 are 10 file (19 pagini scrise) : ştima violinei 2 are 8 file (15 pagini scrise) ; ştima violei are 7 file (13 pagini scrise) ; ştima violoncelului are 6 file (11 pagini scrise), cărora li se adaugă o filă (pe verso albă), pe care Enescu a notat cea de a doua versiune, „definitivă", cum precizează el, a finalului *Cvartetului al II-lea în sol major.* Modificarea este substanţială, în loc de 5 măsuri cît avea prima versiune a cvartetului, Enescu structurează finalul (de la nr. 54) la 7 măsuri, cu un nou conţinut melodic, ritmic şi armonic.

Pe nici una din ştime nu figurează vreo dedicaţie, fapt semnificativ la stabilirea perioadei în care au fost scrise [4].

Ca la nici o altă lucrare, Enescu foloseşte, la redactarea ştimelor acestui cvartet, foarte multe repere, astfel încît fiecare instrumentist are în ştima lui pasaje întregi aparţinînd celorlalte instrumente, mai cu seamnă în partea a doua, în finalul părţii a treia şi în partea a patra.

Aceste stime au stat deci la baza tipăririi cvartetului de către Editura muzicală în anul 1967, fiind singurul manuscris autograf cunoscut în ţara noastră în perioada pregătirii pentru tipar a lucrării (1966—1967).

2. Microfilmul adus de criticul muzical Irving Lowens, în septembrie 1967, a fost reprodus (în formatul 13×18) din iniţiativa şi cu cheltuiala Institutului de istorie a artei din Bucureşti, în fototeca căruia de altfel sînt şi înregistrate reproducerile respective.

Pe acest microfilm au fost copiate, în întregime, partitura şi ştimele cvartetului, aflate în Biblioteca Congresului din Washington [5]. Microfilmul partiturii a fost realizat la 22 iunie 1967 de Photoduplication Service in The Library of Congress, prin comanda nr. 31.779 făcută de Irving Lowens, iar microfilmul ştimelor a fost făcut în 23 iunie 1967, prin comanda 31.780 a aceluiaşi beneficiar.

Partitura este scrisă în întregime de Enescu şi se remarcă prin aceeaşi claritate şi precizie a scrisului. Are 45 de pagini, cărora li se adaugă o pagină de început cu „Explication de quelques signes peu usités." Pe prima pagină a partiturii, deasupra titlului lucrării, Enescu a scris următoarea dedicaţie : „A Madame Elisabeth Shurtleff Coolidge" — dedicaţie ulterioară deci fazei în care au fost scrise ştimele-autograf din Muzeul „George Enescu" din Bucureşti [6].

Cvartetul a fost compus în întregime la Paris, şi după fiecare parte se distinge semnătura lui Enescu şi data încheierii compunerii părţii respective : partea I — *Molto moderato* — (pag. 1 — 10) poartă data de 14 februarie 1951 ; partea II — *Andante molto sostenuto ed espressivo* — (pag. 10—19) poartă data de 22 februarie 1951 ; partea III — *Allegretto non troppo mosso* — (pag. 20—30) poartă data de 14 martie 1951 ; partea IV — *Con moto molto moderato, energico* — (pag. 30—45) poartă data : Paris, ce 30 Mai (1r Xbre) 1951, care corespunde cu cea prezentă pe fila adăugată ştimei de violoncel din Muzeul „George Enescu".

Acest manuscris a suportat şi el — în mod evident — corecturile şi modificările consecutive ale lui Enescu. Considerăm că de la data compunerii (1951) şi pînă la trimiterea lui în America (iunie 1953), manuscrisul *Cvartetului al II-lea de coarde* a trecut prin numeroase transformări, ajungînd în final la o structură şi un conţinut corespunzător acelei „expresii grave şi rafinate, interiorizate şi reţinute, pe alocuri tragică, asemănătoare celei din *Simfonia de cameră* şi, în acelaşi timp, o expresie simplă şi ingenuă, directă şi exuberantă, de o evidentă înrudire cu cea a dansurilor populare româneşti, ca în *Uvertura de concert*", pentru a ne sluji de caracterizările sugestive şi cuprinzătoare ce au fost făcute cvartetului [7].

Că acest manuscris autograf este ultimul punct de vedere al lui Enescu în ce priveşte *Cvartetul de coarde op. 22, nr. 2,* nu mai încape îndoială. Chiar şi o simplă confruntare a lui cu ştimele autograf din Muzeul „George Enescu" din Bucureşti ne oferă suficiente argumente pentru a-l socoti drept versiunea definitivă a lucrării.

Partitura a fost scrisă de Enescu în anul 1951, fiind încheiată, în prima ei formă, la 30 mai 1951, aşa cum de altfel face menţiunea la sfîrşitul celei de a patra părţi. După ce partitura a căpătat prima înfăţişare, Enescu a scris ştimele, cele care se află acum în Muzeul „George Enescu" din Bucureşti. Atunci cînd a definitivat partitura, modificînd intens finalul — (1r Xbre) 1951. — Enescu a operat unele corecturi şi adăogiri, atît în ştime cît şi în partitură — în general transformări care privesc mai mult caracrul armonic şi modal al lucrării : alte structuri armonice, cu precădere înlocuiri cromatice, vizînd extinderea modalului. Toate aceste modificări se disting

---

[4]. Prima menţiune privind dedicaţia se află în scrisoarea din 7 decembrie 1952, adresată de Enescu Dr. Harold Spivacke.

[5]. Înregistrate la cota : ML 29 c. E 5.

[6]. Elisabeth Sprague Coolidge a fost o mare iubitoare şi protectoare a muzicii ; ea a înfiinţat Sala de audiţii ce-i poartă numele din Biblioteca Congresului din Washington. A nutrit o mare admiraţie pentru Enescu, preţuindu-i arta interpretativă şi componistică încă din 1925, cînd i-a solicitat concursul în diferite concerte de muzică de cameră. Criticul muzical Irving Lowens, în comunicarea sa din septembrie 1967 (a se vedea nota 3), descrie pe larg raporturile de amiciţie dintre D-na Coolidge şi Enescu.

[7]. Vezi *George Enescu — monografie,* de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, în colaborare cu Myriam Marbé, Ştefan Niculescu şi Adrian Raţiu. Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971, vol. II, pag. 1087.

foarte bine, atît din paginile ştimelor cît şi din cele ale partiturii, ele coincizînd. Totodată a scris şi acea filă adăugată la ştima de violoncel, cu versiunea definitivă a finalului cvartetului, fără să mai opereze direct în paginile ştimelor. După această fază, ştimele-autograf au ieşit din atenţia lui Enescu, ajungînd la Muzeul „George Enescu" din Bucureşti.

După 1 octombrie 1951, George Enescu a lucrat în continuare la acest cvartet, anunţîndu-l, la 7 decembrie 1952, pe Harold Spivacke că l-a terminat şi că l-a dedicat d-nei Coolidge. Deci, ştimele — autograf „au dispărut' din atenţia lui Enescu între 1 octombrie 1951 şi 7 decembrie 1952, din moment ce ele nu poartă dedicaţia către d-na Coolidge. Partitura a rămas în continuare la Enescu încă şase luni, pînă în iunie 1953, cînd ea a fost înregistrată în Biblioteca Congresului.

În tot acest timp, Enescu a continuat să-şi desăvîrşească cvartetul. Cît a lucrat şi ce a modificat, ce a transformat faţă de prima formă a lucrării se poate vedea din confruntarea ştimelor-autograf din Muzeul „George Enescu" cu manuscrisul-autograf al partiturii din Biblioteca Congresului. Această confruntare este extrem de interesantă, cercetătorul putînd pătrunde în aşa-zisul laborator de creaţie al compozitorului. Pot fi delimitate cu precizie mai multe faze, mai multe etape ale desăvîrşirii lucrării. Este unul dintre puţinele cazuri cînd putem urmări procesul de creaţie al unei lucrări pe mai multe etape, corespunzînd unor succesive transformări stilistice. Iată de ce considerăm utilă această confruntare a celor două manuscrise autografe, interesantă tocmai prin ineditul pe care ni-l oferă.

Nu putem arăta aici în amănunt în ce a constat „desăvîrşirea" lucrării [8], însă putem aprecia că modificările s-au raportat mai cu seamă asupra celei dintîi şi celei de a patra părţi. Enescu îşi concentrează atenţia asupra acelei „lumi diatonice şi cromatice folosite în evoluţia temelor" — cum precizează Myriam Marbé [9]. şi tocmai aici intervine el. Prin modificări cromatice scoate în evidenţă caracterul modal al lucrării, în contrast cu structura melodică diatonică a cvartetului, care a fost mai puţin „deranjată". Urmărea probabil adîncirea, intensificarea acelor „meditaţii şi reverii" — subliniate de George Bălan [10] — prin extinderi cromatice, prin accentuări modale.

Chiar şi în structura lucrării intervine Enescu, atunci cînd suprimă o măsură, în partea întîi, în momentul dezvoltării celei de a doua teme [11].

Din punct de vedere ritmic, modificările nu sînt esenţiale, de asemenea din punct de vedere agogic şi dinamic, cvartetul păstrîndu-şi linia iniţială.

Toate modificările sînt evidente şi apar cu claritate în faze ulterioare; ele ne determină să considerăm deci acum, după cercetări comparative şi de profunzime, că manuscrisul din Biblioteca Congresului din Washington trebuie să fie socotit ca ultima versiune a *Cvartetului al II-lea de coarde în sol major, op. 22, nr. 2,* de George Enescu şi că numai acesta poate fi considerat valabil pentru sala de concert.

3. Ştimele cvartetului care se află în Biblioteca Congresului sînt scrise integral de copist, şi ele pot fi plasate în timp cu mult înaintea definitivării partituirii, din moment ce şi în aceste ştime observăm modificări şi corecturi făcute de Enescu. Probabil că ele au fost executate înainte de 7 decembrie 1952, cînd Enescu îl anunţa pe dr. Spivacke că a terminat cvartetul. Ulterior, Enescu a intervenit cu noi corecturi în partitură, operînd şi în ştime, în etapa 7 decembrie 1952 — 15 iunie 1953, corecturi de mai mici proporţii, cele mai multe referindu-se la indicaţii suplimentare de agogică şi dinamică, sau la marcarea reperelor care, în majoritatea cazurilor, sînt scrise de Enescu; de asemenea, sînt adăugate cîteva indicaţii de arcuş, digitaţii sau precizări de coarde. Intervenţii mai pregnante în conturul melodic şi armonic apar la violă şi violoncel în partea întîi [12].

Din întreg acest material — apărut succesiv şi derutant — este necesar să reţinem, pentru cercetare, ştimele-autograf din Muzeul „George Enescu" (ca o primă etapă), ştimele-copist, cu intervenţiile lui Enescu, din Biblioteca Congresului din Washington (ca o a doua etapă) şi manuscrisul autograf al partiturii din Biblioteca Congresului din Washington (ca cea de a treia şi ultimă etapă) [13].

Toate aceste manuscrise ne dezvăluie, succesiv, „fazele desăvîrşirii" uneia dintre cele mai importante creaţii enesciene: *Cvartetul al II-lea de coarde, în sol major, op. 22, nr. 2.* [14].

---

[8]. Un studiu amplu, privind procesul de creaţie — în lumina noilor date — a *Cvartetului de coarde op. 22, nr. 2* de George Enescu, va urma acestei comunicări cu caracter introductiv.

[9]. Myriam Marbé — *Cvartetul de coarde nr. 2 de George Enescu,* în: Revista Muzica, nr. 8, august 1961.

[10]. George Bălan — *George Enescu.* Bucureşti, Editura muzicală, 1962, pag. 192.

[11]. La numărul 11, măsurile 82—84.

[12] În ce priveşte ştimele tipărite de Editura Salabert, acestea copiază întocmai ştimele-copist din Biblioteca Congresului, exceptînd greşelile şi neglijenţele de tipar. Probabil că ele au fost tipărite după acele fotocopii pe care le aştepta Enescu de la dl. Morris. Ştimele utilizate de Electrecord (Bucureşti) la imprimarea discului ECD 15 au fost identificate, între timp, în Biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor, ele fiind scrise după ştimele editate de Salabert.

[13]. Desigur că va trebui să pornim investigarea noastră de la acele schiţe ale cvartetului şi de la proiectul de partitură aflate în Muzeul „George Enescu" din Bucureşti (mapa 29, nr. 2872), care conservă primele idei ale lui Enescu în compunerea acestui cvartet de coarde.

[14]. Facem precizarea că cercetările noastre asupra conţinutului şi structurii manuscriselor şi copiilor semnalate în aceste pagini s-au încheiat în iunie 1973. Datele şi concluziile prezentei expuneri diferă substanţial de acelea asupra cărora eram fixaţi în 1969 şi pe care le-am comunicat autorilor monografiei *George Enescu* (vezi nota 7), care le-au înserat în această lucrare (p. 1086—1087). Conform informaţiilor ce le deţineam în acel stadiu al cercetărilor noastre, versiunea definitivă a cvartetului apărea ca fiind aceea reconstituită după ştimele aflate în Muzeul „George Enescu' din Bucureşti.

MARȚIAN NEGREA

După dispariţiile care au îndoliat muzica românească în ultimul timp şi au întristat pe prietenii ei (compozitorul, profesorul şi animatorul vieţii muzicale a Iaşilor, Achim Stoia; compozitorul Vasile Popovici; profesorul, compozitorul şi dirijorul de cor Ilie Micu din Sibiu), încetarea din viaţă a compozitorului şi profesorului Marţian Negrea, maestru emerit al Artei, laureat al Premiului de Stat, recent distins cu Ordinul „Meritul Cultural" cl. I-a — cu ocazia aniversării celor optzeci de ani împliniţi — reprezintă o pierdere importantă, pe care creaţia noastră muzicală o încearcă în momentul de faţă.

Deşi prezentîndu-se ca beneficiarul unei vîrste omeneşti, — pe care cei mai mulţi dintre slujitorii artei muzicale universale sau româneşti n-au atins-o, — Marţian Negrea a rămas pînă la sfîrşit în permanentă şi deplină vigoare.

S-a născut în satul Vorumloc de pe Tîrnave, într-o vreme cînd poporul român, deşi locuind un teritoriu îmbucătăţit, întreţinea vie conştiinţa naţională şi trăia intens idealul unirii politice, sociale şi spirituale, care avea să se înfăptuiască în prima parte a vieţii compozitorului.

Marţian Negrea va păstra pentru totdeauna adînc înscrise în personalitatea sa, trăsăturile fundamentale ale formării sale intelectuale şi spirituale dobîndite în acest timp.

A fost elevul lui Timotei Popovici, profesorul, compozitorul de coruri şi patriotul ardelean care activa pe atunci — prin 1910 — la Seminarul Andreian din Sibiu. În 1913 — în preajma primului război mondial — ajunge la Viena, Capitala imperiului austro-ungar, unde românul bucovinean Eusebie Mandicevski, prietenul lui Brahms — muzicolog, teoretician, compozitor, secretarul şi animatorul „Musikverein-ului" îi devine profesor de armonie, contrapunct şi istoria muzicii. Continuă studiile cu Franz Schmidt, iniţiindu-se în compoziţie şi orchestraţie. Între anii de studiu activează ca dirijor la un cor muncitoresc din Sibiu, apoi, după terminarea Academiei de muzică din Viena, în 1921, ca profesor la Conservatorul din Cluj. Douăzeci de ani rămîne în Capitala Ardealului, formînd generaţii de muzicieni şi compunînd principalele sale lucrări muzicale.

În 1941, prin străduinţele lui Mihail Jora, pe atunci rectorul Academiei de muzică din Bucureşti, devine profesor la această instituţie, în Capitala ţării, unde-şi desfăşoară activitatea pînă la ieşirea la pensie, în 1963.

Marţian Negrea a scris muzică în toate genurile: de teatru, vocal simfonică, simfonică, de film, de cameră — instrumentală şi vocală, corală — dar genul de predilecţie al compozitorului rămîne cel simfonic.

A alcătuit pentru studenţii săi un *Tratat de instrumente muzicale*, un *Tratat de forme muzicale*, un *Tratat de contrapunct şi fugă* şi un *Tratat de armonie*, în care îmbină sinteza studiilor făcute cu experienţa dobîndită în timpul profesoratului.

În istoria muzicii româneşti, Marţian Negrea face parte dintr-o generaţie mare, puternică, pe care eu o numesc „de aur" şi care, urmînd exemplul lui George Enescu, preluîndu-i elanurile şi idealurile, străduindu-se să-i împlinească mesajul, consolidează, între cele două războaie, tradiţia şcolii româneşti de compoziţie. Această platformă — solid construită de către personalităţi diverse, mînuind stiluri şi preferinţe variate, dar manifestînd un pronunţat simţ al solidarităţii faţă de necesităţile constituirii mişcării muzicale unitare şi româneşti—aparţine prin specificul ei, în întregime, culturii noastre, care în acest timp îşi croieşte un drum propriu, în frămîntata competiţie europeană. Pe această bază, generaţiile următoare, — cele care activează în timpul şi după cel de-al doilea război mondial, precum şi generaţiile a căror activitate înfloreşte după Eliberare şi pînă astăzi, îşi sprijină şi îşi dezvoltă creaţia, purtînd mesajul unui larg şi bogat conţinut, în variatele forme de exprimare şi la nivelul de măiestrie care face cinste în toată lumea şcolii româneşti de compoziţie.

Meritul de căpetenie al compozitorului Marţian Negrea rămîne aderarea de la început şi cu entuziasm, fără ezitări şi ocolişuri, la orientarea către inspiraţia din muzica populară românească. Această atitudine, conştientă, lucidă şi dîrză în acelaşi timp, se dovedeşte capabilă să asigure legătura cu tradiţia nobilă a muzicii populare româneşti şi în acelaşi timp, cu creaţia cultă a predecesorilor în cele mai valabile aspecte şi potenţe ale ei.

Aceasta este poziţia estetică a lui Marţian Negrea în ansamblul creaţiei muzicale româneşti — poziţie pe care o socotesc permanent valabilă şi dătătoare de viaţă nouă muzicii noastre.

Pentru acest merit care se înscrie pe linia tradiţiei celei mai valabile — îmi port gîndurile cu recunoştinţă pentru compozitorul Marţian Negrea, căruia în numele compozitorilor şi muzicologilor noştri şi al Comitetului de conducere al Uniunii, îi spun în acest moment al despărţirii, — al supremului vale — să-i fie ţărîna uşoară!

ION DUMITRESCU

O lege implacabilă a existenței vrea ca ivirea în lume a unei noi ființe omenești să bucure pe cei cărora li se adaugă, ca semn că propria lor viață renaște cu noul născut ; pe cînd dispariția unui semen al nostru ne doare tocmai prin credința că el duce cu sine o parte din noi înșine, din propria noastră ființă. Cu atît mai neîmpăcat este sufletul nostru, cu atît mai mare golul lăsat, cu cît cel care s-a nuntit cu moartea adunase pentru prezent și pentru posteritate comoară de frumos și de înțelepciune, singura zestre pe care timpul n-o-ngroapă, ci o transmite mai vie peste timpuri.

Aceasta a fost zestrea pe care au lăsat-o muzicii românești, cînd le-am ascultat cu înfiorare nobilul testament, și Enescu și Jora, și Rogalski și Alessandrescu, și Sabin Drăgoi și Paul Constantinescu, și, foarte de curînd Achim Stoia și Vasile Popovici. Și iată că zăbranicul negru ne întunecă iarăși casa și inima, pentru o altă mioritică lumire, aceea a maestrului Marțian Negrea, venită prea curînd după ce, tot în acest templu al Euterpei ne adunaserăm să ne înveselim la jubileul său octogenar.

Ca și Enescu, al cărui *Oedip* coborîse din Eternitate pentru a trăi clipa noastră, ca și Jora care prin stilul înaripat al poetei înălțase, o dată cu *Pasărea-naltă,* sufletul nostru spre azurul nemuritor, ca și Paul Constantinescu, al cărui cîntec de Golgothă triumfase peste Golgotha veacului, Negrea a luminat muzica sa cu lumina vie a gîndirii și simțirii neamului nostru.

Arta sa crește ca grîul din pămîntul acesta, din pămîntul lui Horia și a lui Avram Iancu, a lui Coșbuc, Rebreanu și Blaga, al Mureșului și al Mureșenilor, se limpezește ca izvorul Munților dinspre Apus, și ne farmecă, cum ne farmecă povestirile din Grui sau de pe toate plaiurile românești. Căci și prin dramatismul teluric al nuvelei sadoveniene transfigurată muzical în operă, și prin tragismul genuin al acestui *Requiem,* și prin pastelatele peisaje sonore ale vetii rustice din rapsodii sau suite, și prin revărsările de optimism și tinerețe din sonată, cvartet sau simfonie, Marțian Negrea adeverește împlinirea propriei credințe, exprimată cu ani în urmă : „Oricît de îndrăznețe ar fi căutările noastre, comparabile cu cercetarea unor lumi necunoscute ale cosmosului, necesitatea întocmirii în lumea noastră, terestră, la punctul nostru sigur de sprijin, ne face să ne gîndim la necesitatea verificării acestor căutări permanente în conștiința umană'. Și drumul creator al maestrului a fost o permanentă căutare în conștiința umană, iar strădaniile sale componistice și de exeget al muzicii, fie că se refereau la mai marii Palestrina, Bach sau Mozart, fie că resuscitau pe românul vrednic, Ion Căianu, au fost un dialog deschis cu prezentul și viitorul, tocmai fiindcă veneau din gîndul și din simțirea, din crezul și din trăirea celor din leatul lui Negrea. „Creatorul care pretinde că muzica sa va fi înțeleasă doar peste o sută de ani, neavînd într-o cît de modestă măsură girul contemporanilor săi, va avea oare garanția înțelegerii acesteia în viitor ?" — se întreba maestrul.

Iar viitorul care de astăzi îi este prezent, îi răspunde Maestrului Marțian Negrea că, prin fapta și prin credința sa, muzicianul rămîne pentru cultura românească o pildă care va fi urmată, o valoare care va fi cinstită, un om între oameni care va fi de-a pururi regretat.

dr. VASILE TOMESCU

Piosul omagiu pe care-l aduc din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste celui ce a fost Marțian Negrea, ilustrului profesor, muzicianului patriot, cetățeanului plin de o nobilă demnitate, creatorului devotat și deplin pătruns de menirea artei sale, cinstește memoria sa asemeni cinstirii pe care muzica și omul au trezit-o în sufletele noastre ale tuturor.

Prețuirea pe care generațiile actuale am arătat-o inestimabilei creații a maestrului, prețuirea cu care statul nostru a înconjurat activitatea sa, acum, în clipele triste ale despărțirii, ne onorează.

Dureroasele momente ale acestui ultim popas, adunați aici spre a ne împărtăși cele mai calde și de neîmpăcat regrete, ar putea fi asemeni celor pe care strămoșii acestui popor le aveau în fața marelui neant, ori celor pe care priveghiurile de azi le mai păstrează încă prin taina jocurilor și veseliei ultimei nopți. Ar putea fi astfel dacă ne-am lăsa pătrunși de luminozitatea și vigoarea celebrei Suite *Munții Apuseni,* de iradierea *Tarantelei,* de sclipirea orchestrei de atîtea pagini ale *Simfoniei Primăverii* și *Poveștilor din Grui,* de verva atîtor dansuri și de suplețea coloristică a atîtor momente din *Rapsodii* sau lucrări camerale.

Acesta este Marțian Negrea : o muzică senină, spontană, de vitalitate, o muzică a caracterelor clare și limpezi, o muzică plină de dîrzenie, demnitate și noblețe. Aceasta este muzica sa, acesta a fost omul : deopotrivă de sobru în bucurie și semeț în durere.

De aceea paginile sale de expresie dramatică — *emoționantul Bocet din Concertul pentru orchestră,* ca și încă neauzita sa capodoperă *Recviemul pentru soliști, cor și orchestră* — apar cu o miraculoasă viziune și forță de transcendere a caracterelor, în extraordinara îngemănare a durerii cu nevoia de descătușare, a tensionatei interiorizări cu nevoia de a irumpe fastuos, demn și generos spre senin, în dăltuiri energice, în gesturi simple, primare și totuși neuzate, într-un elan demiurgic.

Asemeni modului său de a modela tristețea în duioasă nostalgie, durerea în olimpiană purificare, să ne păstrăm sentimentul ireparabilei pierderi împietrit în nimbul muzicii sale. Pilda omului și creației pe care ne-a dăruit-o vor rămîne vii în cugetele noastre asemeni temeliei pe care, prin harul și devotamentul cel mai nobil, Marțian Negrea a așezat-o la edificiul culturii și artei poporului român.

Fie-i amintirea neștearsă !

LIVIU GLODEANU

Ne despărțim astăzi, cu inimi cernite, de un maestru al muzicii românești. Din familia noastră de slujitori ai artei sunetelor, pleacă pe lungul drum fără sfîrșit Marțian Negrea.

Lumea noastră mică, a fiecărei generații, își aduce prinosul de frumusețe în lumea vastă a istoriei unei

culturi, care vine de departe şi merge mai departe. E o datorie, pe care o împlinim după puterile noastre, cu vocaţia şi talentul fiecăruia dintre noi, dar cu credinţa — ce e mai presus de noi — că slujim un nobil ideal.

Fericiţi sînt cei care, prin harul lor, şi-au găsit drum spre inimile oamenilor ; ei văd, poate, lumina elizee a acestui nobil ideal, către care mergem cu toţi.

Maestrul Marţian Negrea a fost dintre cei aleşi, numele său se înscrie la loc de cinste în istoria muzicii româneşti.

Pe noi, cei mai tineri, ne-a atras în arta maestrului Negrea, dorinţa sa impetuoasă de a vorbi o limbă muzicală românească, mîndră şi plină de sevă. Mai în vîrstă cu şapte ani ca veacul nostru, a avut o inimă artistică mereu tînără, în care uneori se simt ecourile studenţiei sale vieneze. Niciodată copleşit de farmecul Vienei, maestrul Marţian Negrea a ieşit totdeauna victorios, cu conştiinţa limpede că este un artist român, că are datoria sfîntă de a sluji cultura ţării sale.

Într-adevăr, în muzica maestrului Marţian Negrea clocoteşte dorul şi dragul de a cînta al poporului nostru, dorul şi dragul de a te înfrăţi în hore, de a te spovedi prin doine, de a te mîndri prin balade, la hotarul unde cîntecul întîlneşte cuvîntul.

Un povestitor cu sunete strălucitoare, cu veselie şi tristeţe adevărată, un povestitor plin de duh, pe care l-ai tot asculta, acesta a fost şi va rămîne în memoria noastră, compozitorul Marţian Negrea.

Poveştile lui sînt „din Grui", sufletul său aspiră la culmile Munţilor Apuseni, pentru că, mai mult, el a fost un povestitor al înălţimilor. Coborît de acolo, din lumea aspră a pietrelor ciudate, el a sugerat, ca nimeni altul, singurătatea şi poezia lor misterioasă.

Dar mîna omului e sortită să se oprească, hîrtia să rămînă cu portative albe sau întrerupte. Ne întoarcem atunci, în căutarea operei unui artist adevărat, pentru a-l regăsi, căutăm să insuflăm tinerilor de azi, dorinţa de a-l continua. Într-un fel sau altul, nu ne putem împăca cu gîndul că cineva din familia noastră ne-ar părăsi într-o zi.

Şi totuşi, cînd această zi tristă vine, trebuie s-o înfruntăm cu tăria strămoşilor noştri şi să-i spunem celui plecat, aşa cum spuneau şi ei :

„Fie-i ţărîna uşoară !"

THEODOR GRIGORIU

Un trăsnet de vară a fulgerat unul din cei mai masivi stejari, crescuţi pe culmile muzicii româneşti şi vuietul său prelung a detunat pînă în stîncile bătrîne ale munţilor Apuseni.

Stejarul a încremenit atins de semnul din cer dar vînturile viitorului nu-l vor spulbera pentru că rădăcinile sale, adînc afundate în pămîntul acestei ţări, îi vor da tăria, iar lăstarii dimprejur vor încolţi şi se vor dezvolta, asemuindu-i-se.

Maestrul Marţian Negrea încearcă să ne părăsească, asemenea omului vrednic, care şi-a împlinit treaba şi rostul.

Nu sînt decît cîteva luni de cînd în rotonda aulei îl sărbătoream pentru rotunda cifră de 80 de ani şi pentru opera sa rotundă şi şlefuită ca o sferă.

Cercul s-a închis, iar vibraţiile sale vor genera, ca ochiurile de apă, noi şi noi unde, în care vom recunoaşte ceva ce datorăm maestrului Negrea, căruia, deşi venerabil, nu i s-a potrivit niciodată adjectivul : bătrîn.

Alături de ceilalţi creatori ardeleni : Coşbuc, Goga şi Blaga, Marţian Negrea aducea după primul război glasul robust, sănătos şi dîrz, pitoresc şi plin de sevă al acestui încercat colţ de ţară.

Format în plină efervescenţă artistică în Viena, care, după strălucirea neasemuită, cunoştea frămîntările şi zbuciumul noilor curente, Marţian Negrea asimilează solidul meşteşug al artei sunetelor şi, învolburat în vîltoarea acelor ani, află răspunsul şi soluţia în tihna ţării, în şuvoiul de muzică românească, curgînd bogat şi prea puţin luat în seamă.

Nu mai este cazul să pomenim titlurile operelor sale, dar le putem descifra sensul. Marţian Negrea nu s-a mulţumit să prelucreze melodiile, el s-a contaminat de spiritul lor şi nici aşa nu e bine spus, căci, fiind fiu de ţăran, el a deslușit nemijlocit în sensibilitatea sa şi a poporului vibraţiile intime ale sufletului românesc, nu din culegeri şi înregistrări, ci din viaţa trăită direct, în inima fierbinte a satului, în bucurie ca şi în durere.

El a operat o sinteză de care azi nimeni nu se mai îndoieşte între tehnica compoziţională europeană de la începutul secolului XX şi melosul românesc pe care nu l-a sacrificat, ci din potrivă, l-a urcat cu cinste pe podiumul de concert al oricărei săli din lume.

Mai mult decît atît, după cum mai spuneam cu plăcutul prilej al aniversării, Marţian Negrea a reuşit un lucru şi mai rar : şi-a găsit un limbaj propriu, care-l face să fie recunoscut de la primele măsuri.

Cît de familiare au devenit unele din paginile sale, fără ca prin aceasta să-şi coboare calitatea, cît de colorată şi sugestivă este orchestraţia sa, ce solid meşteşug în construcţia formei ! Numele său garanta cu anticipaţie calitatea operei. Şi nu numai a operei.

Căci maestrul a fost şi profesorul nenumăratelor generaţii pe care le-a format.

Acum, mai bine de 30 de ani, cînd a intrat pentru prima oară într-una din micile clase ale Conservatorului din Piaţa Amzei, am avut intuiţia, de la primele explicaţii, că ne găsim în faţa unui încercat căpitan de vapor, în mîinile căruia ne putem încredinţa liniştiţi soarta.

Şi aşa a fost.

Exigent, sincer, uneori aparent aspru, niciodată nedrept sau descurajant, te conducea cu vitalitate şi cu pricepere la toate nivelurile la care rezistai, fără să-ţi altereze personalitatea. Într-un sector în care s-a păstrat multă vreme o nedorită tăcere, Marţian Negrea a trecut cu curaj la tipărirea unor tratate, gesturi de onestitate profesională, deschiză-

toare de drumuri pentru toate generațiile de muzicieni care au urmat.

În felul acesta ,numărul discipolilor lui este nelimitat și în veșnică creștere.

Iată de ce spuneam că maestrul Negrea încearcă să ne părăsească dar nu va reuși, căci undeva, în liniștea cărților, el va continua să transmită regulile și meșteșugul artei sunetelor, va corecta nevăzut temele atîtor tineri prin cărțile sau prin profesorii pe care i-a format, iar muzica sa va pătrunde în casele oamenilor, făcîndu-i să vibreze de la melancolia Crăciunului trist pînă la exuberanța înfierbîntată de vitalitate românească a Izbucului.

Dacă azi cineva ar gusta o picătură topită din Ghețarul de la Scărișoara, ar simți că ea are gust de lacrimă.

Munți, așezări și oameni cîntați, îndrăgiți sau formați de maestrul Marțian Negrea se contopesc în ceața de tristețe care învăluie despărțirile.

Noi, cei care i-am fost ucenici, plecăm capetele noastre cu amărăciune și recunoștință, cu dragoste și devotament, rămînînd să ne străduim mai departe să lărgim și să-i continuăm drumul, cu credința în idealul artistic pe care l-a slujit.

Parcă-l aud însă replicînd că așa ceva nu se declară în cuvinte ci se așterne pe portativ.

Vom fi mai puțini, lipsiți de robustețea spiritului său și ne rămîne mîngîierea și speranța că-l vom regăsi și descoperi mai complet, cercetîndu-i și ascultîndu-i mai cu atenție creația, răsărită din simțirea sa înflăcărată pentru oamenii și țara aceasta, pentru Arta cea adevărată.

ALEXANDRU PAȘCANU

Un nou doliu, prea des în lumea muzicală în ultima vreme, a venit să ne întunece inimile : Maestrul Marțian Negrea, pe care de curînd îl sărbătoream pentru împlinirea frumoasei vîrste de 80 de ani, unul din puținii venerabili maeștri ai muzicii românești pe care-i mai avem, trece tărîmul în lumea tăcerii, lăsîndu-ne mai singuri în fața multiplelor și zbuciumatelor probleme pe care arta sunetelor ni le pune în aceste răscruci contemporane.

Îl știam undeva prezent, interesat de toate frămîntările, activ și lucid, înțelept și decis, dinamic și plin de autoritatea pe care i-o conferea o creație nu numeroasă în opusuri, dar solidă, șlefuită la maximum, întrunind sufragiile atît ale publicului cît și ale specialiștilor.

Alături de Enescu, Jora, Paul Constantinescu, Drăgoi, Cuclin și Andricu, el se numără printre primii care conferă muzicii simfonice românești o calitate de valoare internațională, creînd opusuri care pot să ne reprezinte cu cinste în cercurile muzicale cele mai pretențioase, reușind să catalizeze cuceririle tehnice ale muzicii europene de la începutul veacului nostru cu filonul de aur al melosului și sensibilității românești, fără să-i deformeze personalitatea.

Foarte riguros în arhitectura operei, maestru în dezvoltarea formelor și deosebit mînuitor al orchestrei, fiecare din lucrările sale a devenit piesă de antologie.

Marțian Negrea nu poate fi desprins de meleagurile pe care le-a îndrăgit și le-a cîntat.

El este pentru totdeauna un compozitor român și nu se va putea vorbi de muzica românească fără să nu i se pomenească numele la loc de cinste.

Format într-o solidă educație, în citadela muzicală a Vienei, care dăduse istoriei cele mai strălucite personalități ale muzicii simfonice și de cameră, Marțian Negrea aducea făclia unui meșteșug, la a cărui văpaie avea să forjeze cu măiestrie, talent și dragoste lucrări în toate genurile, de la muzica vocală și corală, la cea de cameră, simfonică și de operă.

Calitatea și farmecul opusurilor sale sînt încununate încă de la apariție, fiind laureat de două ori cu Premiul Enescu și tot de atîtea ori cu Premiul de Stat și cu alte titluri și distincții.

Această făclie, Marțian Negrea nu a ținut-o numai pentru el și renumele său, căci compozitorul a fost dublat de un excelent pedagog. El este acela care așterne pe hîrtie pentru prima oară *Tratatul de instrumente muzicale*, un altul de *Contrapunct și fugă* și cel mai complet *Tratat de armonie.*

Despre felul cum s-a achitat de sarcina ce și-a asumat-o la catedră vorbesc din plin rezultatele : calitatea și muzica elevilor săi, soliditatea meșteșugului transmis, drumul și orientarea trasate în evoluția școlii românești de compoziție.

Este un proces în continuă desfășurare acum și în viitor. Căci maestrul Marțian Negrea nu este cel care se pregătește să ia drumul tăcerii. El este viu în discotecile și bibliotecile noastre, în sălile de concert din țara noastră.

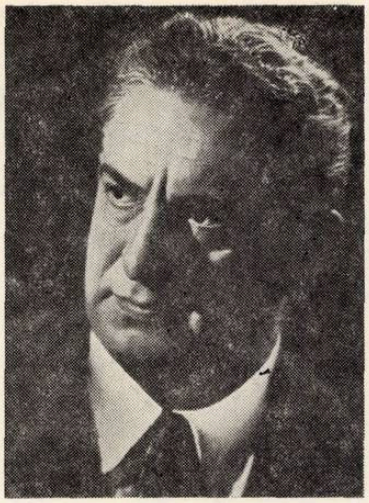
El va continua să îndrume prin lucrările lui pe toți tinerii dornici să se formeze în meșteșugul muzicii.

Iar noi, toți care i-am fost studenți sau cunoscuți îi vom păstra în suflet și imaginea omului plin de vitalitate, pricepere, căldură și tărie de caracter, cel prea înzestrat, gata să dăruiască tuturor, din sufletul pe care și l-a așternut pe portative sau file de carte.

În fața masivei și strălucitei personalități artistice care a îmbogățit tezaurul artei noastre timp de peste o jumătate de secol, profesorii și studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" își înclină frunțile, cu recunoștință, cu durerea despărțirii implacabile, în care mijește speranța că opera sa va rămîne vie pentru noi și pentru cei care ne vor urma, că rădăcinile afundate în spiritualitatea românească îi asigură trăirea pentru anii care vor veni.

DINU CIOCAN

PETRE ȘTEFĂNESCU-GOANGĂ



Baritonul Petre Ștefănescu-Goangă, una dintre cele mai proeminente personalități ale primei noastre scene lirice, dispare într-un moment în care îndrumările-i de eminent profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" erau, datorite bogatei sale culturi artistice și activități scenice, dintre cele mai rodnice, mai valoroase.

Apreciat încă din perioada studiilor sale la Conservatorul din Paris pe care l-a absolvit cu succes, el s-a perfecționat ulterior sub îndrumarea vestitei profesoare Felia Litvin care, în „Amintirile vieții sale" îl citează la modul superlativ. A debutat la opera din Liège cînd nu avea nici 23 ani, cîntînd apoi pe scena Teatrului „La Monnaie" din Bruxelles. Criticii avizați ai timpului, în frunte cu Marcel Bertrand, l-au socotit din capul locului un artist ce putea rivaliza nu numai cu cei mai buni baritoni francezi și belgieni dar chiar cu marii baritoni internaționali. Dotat cu o memorie și inteligență muzicală cu totul excepționale, cîntărețul Petre Ștefănescu-Goangă și-a asimilat repede mai tot repertoriul liric universal — ceea ce i-a atras aprecierea deosebită a cercurilor muzicale în care se manifesta. El a întreprins după aceea lungi turnee în Franța, Belgia, Olanda, Germania, în Spania precum și în Africa de nord (Casablanca), etc. susținînd pe toate scenele, cu multă competență și cu un mare succes, rolurile ce i se încredințau.

Solist pînă în 1930, al Teatrului „La Monnaie", el a venit să-și pună arta în serviciul patriei. Bariton dramatic dispunînd de o voce frumos timbrată și deosebit de caldă, avînd o dicțiune extrem de clară, Petre Ștefănescu-Goangă a folosit aceste minunate însușiri pentru a prezenta în chip cît mai realist personajele pe care le-a întruchipat în scenă. Cele mai de seamă creații ale sale — Hans Sachs în *Maeștrii cîntăreți*, Tonio în *Paiațe*, Scarpia în *Tosca*, apoi Rigoletto, Falstaff și Boris Godunov, din operele cu acest nume, sînt figuri ce trăiesc aievea, de o veracitate indiscutabilă și care rămîn realizări exemplare, de mare artă.

Este de subliniat faptul că Petre Ștefănescu-Goangă a dat toată atenția și muzicii românești. El este creatorul rolului lui Alexandru Lăpușneanu din opera cu acest nume de Zirra precum și interpretul rolurilor solistice din oratoriile *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu, *Balada lui Gheorghe Doja* de Const. Pallade, *1907* de Alfred Mendelsohn ș.a. A interpretat de asemenea o seamă de cîntece românești cu caracter popular, lieduri etc. El avea și darul rar al unei conversații extrem de spirituale, nutrită de multitudinea situațiilor scenice trăite, de întîlnirile avute cu marii interpreți alături de care s-a afirmat de-a lungul unei jumătăți de veac de strălucitoare carieră artistică.

Cu Petre Ștefănescu-Goangă dispare un cîntăreț de mari potențe interpretative, cunoscător de profunzime al celor mai diverse stiluri, în același timp un actor desăvîrșit care și-a înscris un nume glorios în arta lirică românească.

J.—V. PANDELESCU

ANTON ADRIAN SARVAȘ

Din rîndurile tot mai firave ale artiștilor și pedagogilor care, mai bine de o jumătate de secol, s-au străduit pentru binele muzicii românești, dispare astăzi violonistul și profesorul ANTON ADRIAN SARVAȘ.

Întreaga carieră artistică și metodică a acestui om pasionat pentru un stil curat și cinstit s-a desfășurat temeinic, organizat și ordonat, folosind civilizării vieții noastre muzicale. La formarea acestei concepții clare au contribuit desigur mult și îndrumătorii lui Sarvaș. Profesoara Cecilia Nițulescu Lupu, cea mai lucidă și ascuțită minte pe care a avut-o învățămîntul nostru de vioară, a vegheat la o riguroasă organizare tehnică și stilistică. Mai tîrziu, la Praga, Otakar Sevcick, meticulos metodician de renume universal, accentuează în concepția tînărului violonist român valoarea detaliului tehnic în trăinicia construcției sonore. După zece ani, Sarvaș primește la Paris, la École Normale, nuanța de finețe și de proporție estetică a școlii franceze prin îndrumarea profesorului Chailley.

Cu aceste atribute, care asigură prestigiul personalității artistice, Anton Adrian Sarvaș ocupă loc de cinste în viața muzicală românească, timp de peste patru decenii.

Activitatea sa înscrie o vastă și variată experiență artistică. În orchestra Filarmonica din București, care a fost mult timp și orchestră simfonică și orchestră de operă, Sarvaș a fost al doilea Concertmaestru peste douăzeci de ani, parcurgînd cu autoritate un imens repertoriu. Convins de suprema frumusețe a muzicii de cameră, Sarvaș n-a încetat niciodată activitatea de cvartet de coarde. Programele vieții muzicale bucureștene dintre cele două războaie abundă în titluri marcînd prezența cvartetului Sarvaș, la Radio, pe scena Ateneului, la Dalles și în alte săli de concert.

Din această variată experiență s-a realizat profesorul de vioară. În concepția metodică a profesoru-

lui Sarvaş, elementele de tehnică riguros aplicate s-au împletit cu cele stilistice, oferind tinerilor discipoli o imagine de mare probitate profesională. Scoala noastră de vioară — cu imensa bogăţie de talent pe care are a o îndruma — a înscris prin

valoroasa activitate a profesorului Sarvaş succese metodice importante. Elementele îndrumate de el ocupă locuri de cinste în viaţa muzicală, în capitală şi în provincie. Făcînd parte din grupul restrîns al profesorilor preocupaţi de organizarea ştiinţifică a pedagogiei instrumentale, Sarvaş a redactat numeroase lucrări folositoare tuturor ciclurilor sistemului muzical de specialitate. Lucrările — îndelung analizate în comisia ştiinţifică a Uniunii Compozitorilor — au fost întotdeauna apreciate ca reale valori metodice, ca un aport original şi substanţial în activitatea redacţională şi în ridicarea nivelului pedagogiei muzicale româneşti.

Pînă în ultimele clipe ale vieţii sale, profesorul Sarvaş n-a încetat să gîndească pentru şcoala de vioară. Amintirea lui rămîne un imbold de muncă, un exemplu de organizare şi acurateţe artistică.

În numele conservatorului „Ciprian Porumbescu", al colegilor şi colaboratorilor săi, îmi îngădui să aduc un ultim şi îndurerat omagiu profesorului Anton Adrian Sarvaş.

GEORGE MANOLIU

În marea lume a muzicii există întotdeauna artişti de seamă care ştiu să slujească înalta artă cu dăruire, abnegaţie şi entuziasm.

Un astfel de artist a fost de-a lungul unei vieţi atît de bogate în roade, violonistul şi profesorul, omul şi muzicianul, Anton Adrian Sarvaş.

În lumea artei există în toate timpurile personalităţi puternice, care reuşesc să se înalţe sus de tot cu gîndul şi cu faptele, dobîndind prin rodnica lor activitate o tinereţe fără bătrîneţe.

Un astfel de slujitor al muzicii elevate a fost exemplarul artist de care ne despărţim astăzi, unul din ultimii reprezentanţi ai acelei pleiade de artişti de frunte care a realizat ctitorii de mare preţ în viaţa muzicală a ţării.

Nimeni nu mai poate socoti orele de emoţionantă artă, comunicată cu desăvîrşită eleganţă, orele de trăire muzicală adîncă, dăruite semenilor săi în răstimpul unei strălucite cariere de aproape şase decenii.

Nimeni nu mai ştie numărul elevilor formaţi sub îndrumarea severă şi de binecunoscută exigenţă profesională a încercatului şi pătrunzătorului pedagog. Să fi fost o sută, două sau trei sute de discipoli ? Să fi fost mai mulţi ? Mult mai mulţi ? Elevii profesorului Sarvaş, elevii răsfiraţi în trei generaţii, au format la rîndul lor alţi elevi ; iar acest proces de perpetuare a cunoştinţelor continuă şi va continua din generaţie în generaţie.

În memoria noastră, a tuturora, figura lui senină, blîndă şi totodată hotărîtă rămîne vie, neştearsă, fiind expresia unui dinamism inepuizabil de aleasă noblete sufletească.

La rîndul lui discipol al unor profesori iluştri, în frunte cu doamna Niţulescu-Lupu, apoi cu Şevcik şi Thibaud, profesorul Sarvaş rămîne prin scrierile sale pedagogice, închinate violinei, un îndrumător competent şi mereu prezent.

În cîntul violinei şi în aspectele teoretice legate de arta de a cînta la violină se află întregul crez al omului atît de generos, care a făcut din vioară ideea vieţii sale, idee pe care a slujit-o cu dăruire, abnegaţie şi entuziasm.

Numele violonistului Anton Adrian Sarvaş aparţine de mult muzicii româneşti, istoriei artei muzicale interpretative din România.

El şi-a creat un nume şi un renume ca violonist concertist şi conducător al quartetului Sarvaş, ca prim violonist la primul pupitru al Filarmonicii din Bucureşti şi al Operei Române, ca profesor la Conservatorul de Stat din Bucureşti, precum şi la Liceele de muzică, numărul 1 şi numărul 2, din Bucureşti.

Pînă în ultimele clipe, Anton Adrian Sarvaş s-a interesat necontenit de tot ce era legat de propăşirea muzicii, semnînd în ultima zi de viaţă — cînd nimeni nu bănuia fulgerătorul deznodămînt — o nouă culegere de studii pentru vioară, culegere căreia ar fi putut să-i mai urmeze altele şi altele, fiindcă tinereţea lui părea a fi atotbiruitoare.

Un artist de seamă care a închinat cu dăruire, abnegaţie şi entuziasm toate forţele sale muzicii şi semenilor, rămîne mereu viu în conştiinţa oamenilor precum şi în memoria viitorului.

În această convingere îmi exprim un profund prinos de recunoştinţă celui care a fost şi va rămîne în sufletul nostru — Anton Adrian Sarvaş.

WILHELM BERGER

Editura muzicală în cadrul „Decadei cărții românești"

Îmi este deosebit de plăcut, ca unul ce lucrez în Editura Muzicală încă de la înființarea ei, să spun cîteva cuvinte despre producția noastră editorială.

Înființată acum 15 ani, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor a desfășurat o muncă neistovită în tipărirea celor mai valoroase lucrări ale muzicii românești contemporane, precum și de muzicologie.

Cîteva cifre din cursul acestor 15 ani cred că sînt bine venite a fi cunoscute.

— Circa 150 de partituri de muzică simfonică (simfonii, poeme simfonice, concerte instrumentale, lucrări vocal-simfonice), parte din ele în format de buzunar, pentru studiu, altele în format mare, pentru pupitrul dirijorului.

— 115 partituri cuprinzînd muzică de operă, de operetă sau de balet.

— Cca. 320 de partituri de muzică de cameră (sonate pentru pian, pentru violină și pian, pentru alte instrumente, triouri, cvartete de coarde, cvintete, sextete, octete), la care se adaugă peste 800 de piese de muzică vocală, în marea lor majoritate lieduri.

— Aproape 1000 de titluri de piese de muzică corală, dintre care mai mult de jumătate sînt piese și cîntece pentru copii și tineret. Tot pentru copii s-au tipărit peste 80 de cărți ilustrate, cu muzică.

— Muzica ușoară și de dans cuprinde aproape 900 de titluri, atît pe foi volante cît și în albume personale sau colective, acestea din urmă avînd textul tradus în cîte trei sau patru limbi străine.

— Materialul didactic (metode pentru pian, vioară, violoncel, violă, flaut, oboi, clarinet, trompetă, chitară, mandolină, acordeon) a constituit o preocupare de seamă a Editurii Muzicale, el fiind reprezentat prin aproape 300 de titluri.

— Lucrările de folclor cuprind cîteva mii de cîntece populare, culese de diferiți folcloriști din aproape toate regiunile țării și înmănunchiate în aproape 30 de volume, împreună cu textele lor, comentate și adnotate.

— Biografiile marilor compozitori ai lumii (Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Weber, Rossini, Wagner, Brahms, Bruckner, Liszt, Berlioz, Fauré, Grieg, Debussy, Ravel, Mahler, Richard Strauss, Granados, de Falla, Rahmaninov, Skriabin), precum și a lui George Enescu și a altor compozitori români, figurează la loc de cinste în producția Editurii muzicale, însumînd, împreună cu alte lucrări de muzicologie, deosebit de valoroase, pînă în prezent peste 250 de titluri.

În linii mari, dacă am aduna întreaga producție editorială, am ajunge la 1700 de volume (mai mult de 100 pe an) și la 4300 de titluri.

Participarea Editurii Muzicale la diferite Expoziții internaționale de tipărituri muzicale a avut darul să suscite valoroase aprecieri ale observatorilor de peste hotare, potrivit cărora partitura și cartea muzicală românească se situează printre cele mai de seamă realizări de acest gen din literatura de specialitate a zilelor noastre.

Una dintre cele mai recente dovezi de prețuire de care se bucură tiparul românesc de azi a fost prilejuită de expoziția organizată în cadrul Adunării Generale a Consiliului Internațional al Muzicii, care a avut loc la Geneva și Lausanne în septembrie anul acesta și unde partiturile și cărțile muzicale tipărite de Editura Muzicală au constituit obiectul unei vii aprecieri.

BOGDAN MOROIANU

Prima audiție mondială a poemului „Don Quichotte" de Ionel Perlea

Lucrarea, terminată în 1946, la Paris, reprezintă rodul unei susținute activități creatoare, în vederea desăvîrșirii ei. Este neîndoios că ea i-a fost sugerată lui Ionel Perlea de figura legendarului erou al lui Cervantes, care a atras și pe alți compozitori ca Massenet, Ravel și, îndeosebi pe Richard Strauss.

Nu știm însă dacă am avea dreptul să o considerăm un poem simfonic. Ionel Perlea, după cît se pare, nu a făcut precizări în această privință. Și bine a făcut. Noi am spune mai de grabă — judecînd după muzică — așa cum aceasta ni s-a înfățișat la o primă audiție — că este o *Fantezie simfonică* inspirată de Don Quichotte. Ceea ce ne-a impresionat din capul locului extrem de plăcut este caracterul ei puternic românesc și, legată de acesta, unitatea-i stilistică. Există o seamă de motive deosebit de inspirate care circulă de-a lungul lucrării, armonizate cu mult gust și orchestrate cu o desăvîrșită artă — privință în care Ionel Perlea se dovedește un mare maestru. După un motiv inițial, enunțat la trompetă, ca un semnal mai mult sau mai puțin eroic, mișcarea se desfășoară într-un tempo viu care se va rezolva mai tîrziu într-o cantilenă lirică, ce pare un cîntec românesc, doinit, ca de pe plaiuri. Mai trebuie să arătăm că Ionel Perlea încredințează bas-clarinetului un rol de seamă, acesta epilogînd dramatic după un moment de totală acalmie pe ținutele persistente ale coardelor. La sfîrșit, cîntecul liric revine, ca o reminiscență.

Stăruim asupra interesantelor și originalelor figurații melodice și a diversității ritmice care se succed caleidoscopic în lucrare, dar nu am putea afirma că anumite fragmente dinamice exprimă elanurile impetuoase ale „cavalerului tristei figuri" cum nu ne-am gîndit, de asemenea, să deslușim, undeva,

prezența lui Sancho Pancha sau... suspinele Dulcineei din Toboso. Ni s-ar părea că trecem dincolo de muzică. Ceea ce ținem să relevăm îndeosebi, este că acest *Don Quichotte* reprezintă o lucrare de chintesență creatoare a lui Ionel Perlea, în care muzica simfonică românească apare la un înalt nivel de elaborare și în cea mai nobilă lumină. Orice încercare de „identificare" a eroului și aventurilor lui cu muzica pe care i-a inspirat-o autorului, cedează pasul în favoarea frumuseții simfonismului cu totul românesc al lui Ionel Perlea, pe care dirijorul Mircea Cristescu și orchestra Filarmonicii s-au aplicat să ni-l dezvăluie prin mijlocirea unei interpretări artistice clare, bine gîndite și frumos nuanțate.

In program au mai figurat uvertura *Leonora nr. 2* de Beethoven și *Rapsodia spaniolă* de Ravel precum și *Concertul pentru pian și orchestră no. 4, în Sol major* de Beethoven, interpretat de pianista Monique Haas — Mihalovici.

Pianista Monique Haas-Mihalovici cu Filarmonica și în recital

Pianista Monique Haas-Mihalovici vine cu drag în patria de baștină a soțului ei, unde este, de altfel, o răsfățată a publicului care o iubește și o prețuiește pentru arta-i pianistică de înaltă clasă, pentru farmecul ei.

Mai întîi am avut *Concertul no. 4 în Sol major pentru pian și orchestră* de Beethoven. Solista a atacat scurta temă cu care debutează *Allegro* inițial, comunicîndu-i toată ponderea și expresivitatea cerute pentru ca, după aceea, în dezvoltare, să desfășoare alături de orchestră cunoscutele figurații lejere și îndrăznețe, cu nerv și vigoare.

Monique Hass dozează cu o deosebită eficiență efectul acelor mici întîrzieri pe care le comunică discursului muzical, ca și valoarea atît de expresivă a aproape imperceptibilei pauze făcută înainte de închiderea unui tril, de pildă. În cadență sunetele sale martelate au dezvăluit — ca și viguroasa *coda* — forța și energia pianistei.

Andantele a avut tot patetismul pe care l-a gîndit Beethoven. Solista a cîntat cu reculegere, cu multă interiorizare. Aici, Monique Haas ne-a dat, o dată mai mult, măsura sensibilității sale ascuțite, pentru ca în *Final*, într-o perfectă colaborare cu orchestra să cînte senin, cu strălucire, cu un optimism cuceritor.

Cîteva seri mai tîrziu Monique Haas ne-a oferit un recital de remarcabilă pondere artistică, deosebit de exigent sub raportul pianisticei propriu-zise și alcătuit cu dorința evidentă de a prezenta două dintre cele mai reprezentative figuri ale muzicii franceze contemporane, Debussy și Ravel.

Rareori putem asculta *Studiile* de Debussy, piese de mare valoare care pun la grea încercare pe pianiștii în măsură să le atace. Compozitorul a concentrat, în acestea, mai toate procedeele armonice, ritmice și în genere pianistice, fiecare studiu fiind rezervat unei dificultăți speciale.

Monique Haas și-a dovedit o înaltă virtuozitate în *Studiile* „pentru cinci degete" redate cu un frumos *legato*, în cel „pentru șase degete", cîntat cu evidențierea melodicei și armoniei debussyste, pentru ca pe cel „pentru opt degete" să-l rezolve cu multă vivacitate și cu toată lejeritatea cerută. Foarte însuflețit și, *scherzando*, a redat apoi Studiul *pentru treptele cromatice*. Am prețuit aici faptul că sub permanenta învolburare a sonorităților de la mîna dreaptă, mîna stîngă puncta calm și cu elocință, melodia.

Studiul pentru sonoritățile opuse a fost redat așa cum se cerea, *dolente*, cu o mare finețe a tușeului specific debussyst și în acea liniște asemănătoare cu începutul *Catedralei scufundate*.

În sfîrșit *Studiul pentru arpegiile compuse* a fost cîntat cu o anumită dulceață îmbietoare. Exigențele și dificultățile nemaipomenite de execuție, despre care Debussy spunea că planează pe culmi și că el însuși se oprea după anumite pasaje „ca să-și reia suflul ca după o ascensiune", au fost împlinite cu o rară virtuozitate de excelenta artistă. Monique Haas a realizat un adevărat tur de forță care ne-a încîntat, cu atît mai mult cu cît sub rigoarea lor de execuție am gustat farmecul inefabil al acestei muzici rafinate.

Preludiul *Pași pe zăpadă* a fost redat cu o remarcabilă diferențiere a planurilor sonore între cele două mîini. Am avut sentimentul de solitudine și acea simplitate — a mersului — ceea ce va fi fost desigur în intenția compozitorului.

În *Ondine* interpreta a reușit să creeze acel sursur, acea șuruire sonoră care să evoce lichiditatea apei, scînteierea valurilor în care sălășluiesc — după mitologia scandinavă — zeitățile ce le populează.

După *Terțele alternate*, prilej de adevărată jonglerie a execuției, preludiul *Focuri de artificii*, cîntat cu o mare puritate a sunetului și cu o deplină virtuozitate, a sugerat bine populara sărbătoare națională franceză.

Ne-au fost prezentate apoi două piese de valoare din literatura pianistică raveliană. Mai întîi *Le tombeau de Couperin* — cunoscutul omagiu adresat poate mai puțin lui Couperin cît muzicii franceze a secolului al XVIII-lea. Pianista a reliefat melodicitatea deosebită a *Preludiului* ca și a *Fugii*. După *Forlana*, redată cu acea mișcare legănată specifică și cu întreg caracterul vetust al acestui dans, însuflețitul și veselul dans provensal *Rigaudon* a fost înfățișat cu un frumos *staccato*. *Menuetului* i-a imprimat o mișcare calmă, foarte elegantă, grațioasă, iar *Toccata* a fost desfășurată cu distincție și nu prea repede, cu o ritmică egală. Ceea ce ținem să subliniem este subtila poezie imprimată interpretării în genere și al cărei punct culminativ a fost atins, după părerea noastră, în *Forlana*.

Recitalul a fost încheiat cu *Gaspard de la nuit*, unul din vîrfurile artei pianistice a lui Ravel, triptic care necesită o virtuozitate, după opinia compozitorului, de-a dreptul transcendentă. Măiestria interpretei am deslușit-o în primul rînd în *Ondine*, unde melodica a fost detașată cu eleganță din frumoasele arabescuri.

În *Spînzurătoarea*, Monique Haas a realizat impresionante efecte sonore a cărei obsedantă pedală a fost ținută de-a lungul lucrării cu o egală surdină.

În sfîrșit *Scarbo*: diabolicul pitic care se agită, rîde, se ascunde, și pe care jocul magistral al interpretei ni l-a înfățișat cu mult spirit și fantezie.

Recitalul, de o exigență pianistică ce iese cu totul din comun, ne-a prilejuit cunoașterea mai apropiată a minunatelor potențe artistice de care dispune Monique Haas.

Un supliment (*Chemarea păsărelelor* de Rameau într-o admirabilă prezentare) avea să încheie această seară de muzică franceză care s-a înscris cu prestigiu în stagiunea curentă a Filarmonicii „George Enescu".

J. — V. PANDELESCU

Orchestra Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta

Pregătită în baza unui plan de ansamblu minuțios elaborat, deschiderea stagiunii 1973/1974 a Radioteleviziunii a subliniat chiar de la concertul inaugural intenția Redacției emisiunilor muzicale de a pune accentul pe creația veacului XX, națională și universală. În fruntea Orchestrei simfonice a instituției, Iosif Conta a ținut totodată să demonstreze că nu va fi vorba de o prezență formală a muzicii contemporane în programele stagiunii, ci că va exista o preocupare constantă pentru asigurarea unui nivel interpretativ cît mai înalt, urmărindu-se astfel ca pledoaria în favoarea acestei muzici să devină cît mai convingătoare.

Demonstrația a devenit evidentă o dată cu primele acorduri ale *Simfoniei nr. 9 în Mi bemol major, op. 70* de Șostakovici, căreia dirijorul i-a restituit întreaga vigoare, întreaga însuflețire pe care o comportă cele trei scherzo-uri ale lucrării, bazate pe teme încărcate de energie. În aceste pitorești — totodată extrem de concise — tablouri ale veseliei generale, ca și în momentele lirice sau dramatice ale părților lente intermediare (II și IV), instrumeniștii și dirijorul Iosif Conta s-au întrecut pe ei înșiși, realizînd o interpretare fără cusur, precisă, străbătută de o vitalitate debordantă și totodată de o bogată paletă a nuanțelor dinamice.

Preocupat să pună în valoare cele mai izbutite realizări ale muzicii contemporane românești, Iosif Conta a reluat cu succes, la acest concert, piesa orchestrală *Texturi*, care a marcat — în 1967 — o cotitură hotărîtoare în evoluția scrisului muzical al lui Mihai Moldovan. Originalitatea ideii de a aplica procedeul variațiunilor asupra unui ritm de joc din Oaș, cu elemente de durată corespunzînd fiecare cîte unei înălțimi a sunetului, a fost scoasă în evidență pe parcursul unei interpretări de mare pregnanță ritmică, în care s-a vădit bogata experiență a orchestrei și a dirijorului în prezentarea unor lucrări de muzică contemporană.

În fine, *Suita nr. 2 din muzica baletului „Daphnis și Chloé"* de Ravel (executată cu concursul corului „Madrigal", condus de Marin Constantin) a evocat în toată diversitatea sa universul sonor ravelian atît de specific, mergînd de la coloritul pastelat al tabloului introductiv pînă la revărsarea uimitoare de ritmuri și culori a bacanalei din tabloul final.

Solista serii a fost Lola Bobescu, pe care o reîntîlnim întotdeauna știind dinainte că ne va cuceri printr-o muzicalitate și o noblețe caracteristice celor mai dăruiți maeștri ai arcușului. Așa a fost și de data aceasta, cînd Lola Bobescu a reluat două din succesele sale constante, Concertele de Bach *(nr. 1 în la minor)* și de Mozart *(nr. 5 în La major)*. Sobră, totdeauna preocupată de respectarea autenticității stilistice în Bach, dezinvoltă, practicînd o violonistică plină de eleganță și de grație în Mozart, ea s-a dovedit același artist de mare sensibilitate și finețe, stăpînind cu autoritate toate tainele instrumentului. Două „bis"-uri (Vivaldi, Bach) au constituit pentru public noi prilejuri de a se lăsa cucerit de arta atît de subtilă a Lolei Bobescu.

Tribuna internațională a compozitorilor

Titlul acesta, sub care a avut loc un concert al Orchestrei de studio a Radioteleviziunii sub conducerea lui Liviu Ionescu, a părut întrucîtva derutant, de vreme ce programul a cuprins — alături de prima audiție a lucrării *Cronică pentru orchestră* de compozitorul austriac Gerhardt Wimberger — și prima audiție a *Sonatei pentru orchestră* de Andreas Porfetye, alături de *Simfonia spaniolă* de Lalo. În realitate „Tribuna internațională a compozitorilor" este o acțiune de informare reciprocă a Radioteleviziunilor din diferite țări asupra unor noi creații ale compozitorilor din țările respective. Din ediția 1972 a acestei acțiuni, care a avut loc la Paris, delegatul Radioteleviziunii Române, Liviu Ionescu, a selecționat lucrarea austriacului Wimberger, pe care a programat-o în concertul său. Dar de aici și pînă a atribui întregului concert titulatura „tribunei internaționale"...

Despre Gerhardt Wimberger aflăm din programul de sală că este născut la Viena în 1923, că a studiat la Mozarteum din Salzburg și că este unul din discipolii Școlii de la Darmstadt, lucrările sale în diferite genuri aparținînd tendinței post-seriale. În legătură cu lucrarea *Cronică pentru orchestră*, prezentată la concert, citim declarația autorului, potrivit căreia ea „urmează principiile cauzalității muzicale și psihologice în schimbările de tensiune, cu dezvoltări și schimbări abrupte, asemănătoare evenimentelor cuprinse într-o cronică istorică."

Urmărind lucrarea la concert, mărturisim deschis că am sesizat cu oarecare dificultate aceste „dezvoltări și schimbări abrupte." Am avut, dimpotrivă, sentimentul unei oarecari monocromii în desfășurarea discursului muzical, pe lîngă faptul că, din punct de vedere al originalității scrisului, *Cronica* nu ni s-a părut a prezenta merite ieșite din comun, care să justifice selecționarea ei.

Cealaltă primă audiție prezentată la acest concert constituie de fapt o transcripție pentru orchestră realizată de autorul însuși — Andreas Porfetye — după *Sonata* sa *nr. 2 pentru orgă*. Intitulînd-o de

aceea *Sonată pentru orchestră*, compozitorul i-a păstrat elementele tematice și de arhitectură, transpuse însă în limbajul orchestrei simfonice. Au fost respectate principiile așezate de autor la temelia lucrării sale inițiale, cu deosebire îmbinarea abilă între rigoarea formelor contrapunctice și modul de exprimare apropiat sensibilității publicului contemporan, totul în cadrul unei desfășurări dominate de dorința limpezimii cît mai depline a exprimării și a construcției. Ceea ce n-am înțeles, a fost doar rațiunea păstrării orgii ca instrument în orchestră cu intervenții determinante într-o serie de momente de culminație sonoră. De vreme ce Andreas Porfetye a dorit să transpună *Sonata pentru orgă* la orchestră, ni se pare firesc să fi urmărit găsirea unor echivalențe în ansamblul simfonic, renunțînd la folosirea instrumentului de la care a pornit.

În cadrul acestui program a fost prevăzută și apariția tînărului violonist iugoslav Iovan Kolundzija ca solist în *Simfonia spaniolă* de Lalo. De la început, am fost surprins de faptul că din această lucrare — care se prezintă adeseori cu numai patru din cele cinci părți ale sale — au fost interpretate la concert doar trei părți. Un asemenea „digest", în totală contradicție cu practica curentă, ne apare greu justificabil. Dincolo de aceste „salto-uri" cu adevărat „acrobatice", ne-a surprins însă și nivelul destul de mediocru al interpretării, nu tocmai în raport direct cu lungul șir de distincții la concursuri internaționale, menționate în programul de sală. În ansamblu, *Simfonia spaniolă* a părut să depășească posibilitățile tehnice ale solistului. Să fi fost un accident?

Cantata „Drapelul" de Grigore Nica

Cantata nr. 2 pentru bariton și orchestră „Drapelul", cu care Carol Litvin a deschis concertul Orchestrei de studio a Radioteleviziunii, se înscrie printre lucrările de dată mai recentă (1972) ale lui Grigore Nica. Ca și în celelalte creații simfonice, vocal-simfonice sau camerale ale sale, găsim aici expresia unui meșteșug componistic solid, vădind totodată stăpînirea în adîncime a unei tehnici de orchestrație moderne. Pornind de la poezia cu același titlu a lui Nicolae Labiș, Grigore Nica a urmărit să amplifice în cantata *Drapelul* rezonanța profund patriotică a versurilor. În acest scop el a creat o ambianță generală dominată de dramatism, evocînd astfel dîrzenia luptelor susținute pentru triumful cauzei socialismului în patria noastră. Forma lucrării este liberă, lucru firesc devreme ce compozitorul și-a propus să urmărească firul desfășurării poeziei inspiratoare. Punctul de pornire în conceperea materialului muzical îl constituie o structură serială, care parcurge întreaga lucrare, putînd fi regăsită — sub diferite aspecte — deopotrivă la solistul vocal și în discursul orchestral. Pe această bază, autorul edifică întreaga construcție a cantatei, subordonînd în permanență scriitura armonic-polifonică țelului expresiv urmărit. Fără a se distinge prin originalitatea ideilor sau a procedeelor, lucrarea confirmă totuși calitățile anterior constatate la Grigore Nica, printre care îndeosebi capacitatea de a exprima valori de esență într-o formă concentrată.

Organistul brașovean Eckart Schlandt a susținut apoi, în continuarea programului, partea solistică a *Concertului în Si bemol major op. 7, nr. 1* de Händel, o lucrare destul de rar cîntată, ca de altfel majoritatea concertelor reunite în op. 7, cărora organiștii le preferă pe cele din op. 4. Preferința aceasta este greu de explicat, căci — iată — primul concert din op. 7 se dovedește o creație plină de farmec. Pornind de la realitatea istorică a orgii concertante händeliene din Londra, cu o mecanică lejeră și timbre nete, Eckart Schlandt a prevăzut o registrație corespunzătoare, cu timbre strălucitoare și incisive. Ceea ce ne-a convins mai puțin în cîntul solistului, a fost lipsa consecvenței în respectarea unei articulații precise și frazate, ca și în sublinierea adecvată a formulelor ritmice, care animă toate lucrările concertante pentru orgă ale lui Händel. Este vorba, în fond de creații de o prodigioasă generozitate, pline de grație și eleganță, care pretind o interpretare străbătută de o spontaneitate agilă, luminoasă, irezistibilă.

În concluzie, Carol Litvin a parcurs *Simfonia nr. 4 în La major („Italiana")* de Mendelssohn-Bartholdy, găsind pentru fiecare parte tempoul just, nici prea comod, nici prea rapid. În ansamblu, execuția n-a izbutit să îmbine însă, la nivelul unor exigențe firești față de formațiile Radioteleviziunii, buna dispoziție care străbate această lucrare (Mendelssohn spune undeva că este vorba de paginile cele mai vesele din întreaga sa creație) cu precizia atacurilor și corectitudinea deplină a intonației. Au existat, pe parcursul interpretării, numeroase decalaje și „chixuri" la suflători, care ne-au umbrit plăcerea audiției. Să sperăm că inimoșii instrumentiști ai Orchestrei de studio și harnicul lor dirijor își vor lua revanșa cu o proximă ocazie.

EDGAR ELIAN

Cvartetul „Glinka"

Cvartetul „Glinka" s-a înființat în urmă cu 7 ani și a funcționat inițial pe lîngă Uniunea Compozitorilor Sovietici, avînd un rol activ în promovarea creației naționale. Desfășurînd apoi o stagiune artistică autonomă, repertoriul ansamblului s-a lărgit, calitățile stilistice s-au diversificat. Turneele i-au adus premii de răsunet și consacrarea în lumea melomanilor și criticilor.

Din programul prezentat (Bartok — *Cvartetul nr. 4*, Șostakovici — *Cvartetul nr. 13* și Beethoven — *Cvartetul Razumowski, nr. 2)* credem că cea dintîi calitate a formației este comunicativitatea. Se degaja din sunetele orînduite fără formalități, se întrupa în chipul unei nonrigidități liniștitoare, în aria căreia contururile își pierdeau decupajul net, spre folosul unei paste sonore modificate subtil, conform atmosferei momentului. Corpul acesta cu contururi estompate se personaliza prompt ca expresie în direcția cerută de partitură, era supus acordajului perfect de intenție interpretativă. Formația a manevrat discret umbrele și luminile ce populează dis-

cursul fluent, visător, elanurile diluate ale *Cvartetului Razumowski nr. 2* de Beethoven, iar în partea I-a din *Cvartetul nr. 4* de Bartok a înțeles, exact în spiritul partiturii, că polifonia aceea densă devine o suprafață imaginată global de compozitor, o monodie dispusă la patru instrumente, înecate chiar de conturul personal, contradictoriu al stimei fiecăruia, o pînză cu marginile ferme dar cu desenul și originalitatea timbrală ale componentelor dizolvate. Iar în partea secundă tot această structură densă, totală, a căpătat uimitor de multe chipuri sonore, atent imaginate și eficient smulse instrumentelor.

Cvartetul „Glinka", reunind muzicieni formați inițial ca soliști, își află în aceasta explicația puterii de captare pe care o are cîntul său. În principal, fiecare component are în repertoriu toată gama de procedee, de soluții, de nuanțe și culori pentru a atrage atenția auditivă a publicului. Pe lîngă recent audiatul Cvartet „Tokio", aici individualitățile interpretative păstrau mai multă libertate de mișcare iar topirea contururilor, de care vorbeam, era o atitudine interpretativă, era impusă din considerente de concepție stilistică, iar nu complăcută, automată. În cea de a 3-a mișcare a *Cvartetului* de Bartok, în solo-urile improvizatorice cu iz demonstrativ, în stilul violonisticii romantice, peste o armonie compactă, convergentă, se personaliza această opoziție dintre virtuoz și formație, care era, tocmai datorită contradicției de bază, exact în zona expresivă predilectă a ansamblului.

O altă calitate a membrilor Cvartetului „Glinka" este conștiința arhitecturii muzicale, făcută vizibilă cu abilitate, potențînd și ea transmiterea interpretativă. Fiecare muzician este deplin edificat de locul său în imaginea sonoră a momentului, în timp ce toți, reacționînd ca un singur instrumentist, știu locul momentului în ansamblul articulațiilor formei. Interpretarea devine astfel matură, dă senzația odihnitoare a finisării, este definitivă, nu improvizată în pripă. Forma continuă, de arc, ce se autodezvoltă din liniile melodice individualizate ale unui contra-punct clar, actualizînd barocul, din *Cvartetul nr. 13* de Șostakovici a avut mult de profitat de pe urma acestei detalieri a reliefului, operată cu calm de formație. Caligrafia desenului a găsit măsura exactă de balanțare a frumuseții momentului cu tranzitivitatea construcției. Compozitorul sovietic stăpînește deplin tainele scriiturii pentru cvartet, iar instrumeniștii au răspuns, între altele, și printr-un acordaj de o acurateță acustică frapantă, din care au făcut mijloc de expresie în finalul piesei.

Dar mai interesant decît orice era, în contextul atîtor calități de adaptare reciprocă, chiar în relație contradictorie cu ele, posibilitatea dialogului timbral, al culorilor individuale speculate antifonic. Jocul pizzicatelor din partea a 4-a a *Cvartetului* de Bartok era exemplar prin minuția rezolvării fiecărui accent, fiecărei culori, într-un schimb de replici strălucitor. Rezulta un fel de klagfarbenmelodie, unde instrumeniștii clarificau influența lui Webern, rafinamentul său inovator extins în bună măsură asupra compozitorilor majori ai perioadei interbelice.

Se poate observa ușor că nota dominantă a apariției Cvartetului „Glinka" la București a fost tocmai lipsa osificării manieriste care să tragă toate interpretările pe același tipic, a fost rezolvarea atentă a fiecărei pagini în condițiile ei, optime, în sensul cel mai firesc dintre cele înscrise uneori complex în partitură.

COSTIN CAZABAN

Spectacolele baletului australian

În cadrul marilor sale turnee care în anii din urmă l-au purtat din Asia de sud-est pînă în Canada și S.U.A. etc., *The australian balet* a dat două spectacole și la noi.

In Sala mare a Palatului am urmărit mai întîi *Fațada* — balet de Frederick Ashton pe muzică de William Walton, decorul și costumele fiind realizate de John Armstrong. El a constat într-o serie de dansuri așa-zise de caracter, dansuri îndeosebi folclorice, ca de pildă *Rapsodia Scoțiană;* aici s-au făcut remarcate prin agilitatea cu care s-au desfășurat, Yvonne Gilchrist, Lucyna Sevitsky și Mark Brinkley. A urmat un cîntec tirolez (a cărui muzică nu am aflat-o însă chiar în stilul respectiv) și o polka, jucată în mișcarea specifică de Lucette Aldous și Wendy Walker. În acest „spectacol" foarte compozit au fost și dansuri de salon — tango-uri, valsuri și fox-trot-uri — cu arătarea că fiecare „număr" dansant era agrementat de elemente pantomimice, uneori comice. Dacă mai luăm în seamă și unele elemente de umor, anumite trepidații și step-uri, *Fațada* a avut caracterul aproape al unui *musical* amuzant, dar fără pretenții.

A urmat baletul intitulat *Sebastian*, o poveste de dragoste din veacul XVII. Acțiunea se petrece la Veneția cu iubiri pasionate, cu prinți, curtezane și curteni, cu figurări pseudotragice, străpungeri cu sabia imaginare etc. etc.; un balet mimodramatic realizat de John Butler pe o muzică a cărei specialitate o are Gian Carlo Menotti. Baletul *Sebastian* ne-a apărut, pe alocuri pueril, neconvingător (ca și muzica, scrisă în stilul celei pentru *Medium),* în ciuda unor evidente calități ale dansatorilor Alan Adler (prințul) și Gailene Stock (curtezana).

Al treilea balet vizionat în aceeași seară a fost *Mam'zelle Angot,* creație a reputatului coregraf Leonide Massine pe muzica selecționată din unele lucrări ale lui Alexandre Charles Lecocq (cunoscut autor de operete și vodeviluri) în scenografia și costumele cunoscutului pictor André Derain. *Mam'zelle Angot* este o farsă coregrafo-muzicală cu tot soiul de elemente specifice genului și în care pantomina comică primează. Distribuția, copioasă, cuprinde majoritatea corpului de balet care a vădit, în general, frumoase însușiri : stăpînirea limbajului coregrafic clasic, suplețe, eleganță în mișcări. Sînt de citat îndeosebi interpreta rolului titular, Lucette Aldous, apoi Marilyn Rowe, Robert Olup, Colin Peasly ș.a. de asemenea excentricii Mark Brinkley și Gary Hill precum și Lucyna Sevitsky și Ian Spink, cîntăreții ambulanți care aduc un plus de colorit spectacolului.

Pe scena Operei Române, Baletul australian a prezentat *Fata nepăzită* (La fille mal gardée), balet în trei acte — coregrafia Fred Ashton, pe o muzică

adaptată liber după Ferdinand Herold, în decorul și cu costumele create de Osbert Lancaster.

Argumentul acestei piese coregrafice cu caracter de comedie populară se țese în jurul domnișoarei Angot : o poveste complicată de dragoste ce se desfășoară succesiv *La piață*, în *Casa unei aristocrate* și în *Carnaval*.

Spectacolul abundă în episoade burlești în care dansurile și muzica — fluentă, uneori rossiniană, alteori cu rezonanțe din Offenbach etc. — fac bună tovărășie.

Am avut prilejul să urmărim unele interesante scene pastorale ca Dansul secerișului, Dansul cu sticlele, Dansul saboților și anumite momente de bufonerie care de altfel abundă în spectacol, constituind sarea lui. Nu mai vorbim că, probabil pentru autenticitate, în cîteva împrejurări apare în scenă o șaretă trasă de un foarte gratios poney „în carne și oase". Este un aspect naturalist al spectacolului care nu supără însă cîtuși de puțin, dimpotrivă. Unele balerine costumate în... găini au jucat bine (ca și cocoșelul) rolurile lor respective în piesă.

Spectacolul pare cu evidență din secolul trecut, fiind de altfel adaptat de John Lanchbery după versiunea sa din 1828.

Bune aprecieri pentru înzestrații directori artistici Peggy Van Praagh și Sir Robert Hellpmann care au coordonat și montat spectacolele precum și pentru sobrul, competentul și eficientul dirijor John Lanchbery, directorul muzical al baletului.

Orchestra Radioteleviziunii noastre s-a achitat cu serioasă aplicativitate, răspunzînd cu totul satisfăcător multiplelor solicitări.

J. — V. PANDELESCU

Recitalul duo-ului englez Winford Evans și Carl Shavitz

A existat întotdeauna în Anglia un respect deosebit față de perioada elisabetană cu tot ceea ce reprezintă aceasta sub raport spiritual, cultural, artistic. Pe plan muzical, sfîrșitul de secol XIX și primele decenii ale secolului nostru au adus în atenția specialiștilor, a publicului meloman, bogata moștenire artistică a compozitorilor acestei Renașteri engleze. Dar ultimele decenii își pot revendica dreptul de a fi pus — din punct de vedere interpretativ — în lumina autentică bogata moștenire muzicală a acelei perioade de aur a culturii engleze. Și din acest punct de vedere, se poate aprecia că inițiativa duo-ului englez — tenorul Winford Evans și luthistul Carl Shavitz — de a promova bogata producție lirică vocală a secolului XVI din Anglia, se încadrează unei tendințe legitime generale.

Indiscutabil, pe deasupra frumuseții în sine a pieselor lui Ferrabosco, Dowland, Campion, pe deasupra savoarei sonore a timbrului de tenor liric aliat cu lăuta, ceea ce impresionează — în evoluția celor doi interpreți — este modul elegant, firesc cu care este stăpînit stilul muzicii elisabetane, autenticitatea extremă a acestuia.

Winford Evans este tipul de cîntăreț care acceptă să pună mijloacele artei sale în slujba muzicii interpretate ; de aceea principalul aspect al demersului său interpretativ este declamarea melodică elocventă a poeziei. Simțul poetic ferm și sensibil stăpînit este — în consecință — cel care orientează frazarea, conferindu-i acesteia viabilitate și, mai ales, veridicitate. Și totuși, Evans nu este cîntărețul care încearcă să suplinească mijloacele vocale prin cele ale declamației poetice. Nu ! Vocea sa, de o impresionantă maleabilitate, posedă culoarea proprie a timbrului de tenor liric cu posibilități, în special, camerale. Trecerea de la vocea de piept la cea de falset întărit se face firesc, astfel că declamația muzical poetică se sprijină tocmai pe această maleabilitate a glasului inteligent și funcțional condus.

Carl Schavitz este un luthist cu bune disponibilități tehnice pe care înțelege să le atașeze aceluiași sentiment muzical poetic al lucrărilor interpretate. Ar fi fost de dorit ca recitalul să cuprindă în scopul diversificării sale — mai multe piese destinate lăutei ; astfel alcătuit întregul program ar fi cîștigat în relief, profilîndu-se în paralel atît genul miniaturii vocale cît și al celei instrumentale, ambele bogat reprezentate în muzica elisabetană.

DUMITRU AVAKIAN

DIN ȚARĂ

Toamna muzicală clujeană

Între 4 și 12 octombrie, „Clujul a găzduit unul dintre" momentele eveniment ale vieții muzicale românești : cea de a 8-a ediție a Festivalului „Toamna muzicală clujeană", tradițional ciclu de manifestări care inaugurează, an de an, stagiunea muzicală a străvechiului centru cultural transilvănean.

Ca de obicei, avînd un caracter exclusiv concertant, reprezentativ pentru genurile simfonic, vocal-simfonic și cameral, actuala ediție s-a axat îndeosebi pe promovarea forțelor interpretative românești, accentul principal căzînd pe potențialul artistic local.

Fără a suprasolicita prin cantitatea manifestărilor atenția publicului, cea de a 8-a ediție a Festivalului clujean a demonstrat din partea organizatorilor spirit selectiv în stabilirea repertoriului, în alegerea participanților, a demonstrat o judicioasă valorificare a posibilităților care le stăteau la îndemînă pentru realizarea acestei competiții artistice.

Cu totul binevenită a fost în acest sens, reunirea la Cluj, în perioada Festivalului, a trei dintre cele mai bune colective simfonice ale țării : Orchestra simfonică a Radioteleviziunii (dirijori Iosif Conta, Emanuel Elenescu), Filarmonica „Moldova" din Iași, (dirijată de Ion Baciu) și Filarmonica orașului gazdă, dirijată de Emil Simon. (Concerte la care și-au adus contribuția pianiștii Monique Haas și Dan Grigore precum și violonistul iugoslav Iovan Kolundija).

Simfonicele Festivalului au devenit astfel pentru aceste formații prilejul unor confruntări indispensabile evoluției artistice, iar pentru public și critică, prilejul unor analize comparative atît de necesare în formularea unor obiective judecăți de valoare.

În afara simfonicelor, scena Festivalului a acordat un loc important formațiilor camerale. Alături de cele două cvartete ale Filarmonicii din Cluj, alături

de Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj (dirijor Adrian Sunshine — S.U.A.), alături de formația Ars Nova dirijată de Cornel Țăranu, agenda camerală a Festivalului a mai înscris și o seară de muzică în compania coralei Madrigal.

Dominanta repertorială a Festivalului a fost, ca și la edițiile trecute, creația contemporană, organizatorii reușind să asigure un bun echilibru între literatura de acum clasică a veacului XX și cantitatea primelor audiții din rîndul celor mai noi creații.

Ancorată în contemporaneitate, agenda Festivalului a acordat locul cuvenit creației muzicale românești. De la *Simfonia a III-a* și *Suita a III-a „Săteasca"* de Enescu, la opera oratoriu *„Trepte ale istoriei"* de Mihai Moldovan și *Cvartetul nr. 2* de Gr. Nica, manifestările clujene au trecut în revistă cu fiecare din cele 10 concerte, pagini semnificative ale creației muzicale românești din ultimii ani.

O retrospectivă a evenimentului ne obligă, dincolo de aceste elogii, să punctăm și cîteva deficiențe ce mărturisesc, credem, abateri de la liniile de dezvoltare ale unui Festival muzical pe care-l găzduiește un centru cultural de valoarea Clujului.

Ne-am obișnuit ca majoritatea Festivalurilor organizate într-unul sau altul din centrele noastre muzicale să-și asume drept obligație morală promovarea prioritară a creației locale. Și este mai mult decît normal ca un Festival local, indiferent de profilul său, indiferent de forțele interpretative participante, indiferent dacă are loc la Timișoara, la Iași, la Cluj, la Brașov, la Tg. Mureș, să devină înainte de toate, o tribună ardentă de afirmare a creatorilor ce-și desfășoară activitatea în respectivul centru. Ori, spre surprinderea noastră, actuala ediție, spre deosebire de trecutele „Toamne", aproape a neglijat binecunoscutele valori componistice ale Clujului.

Din cele 18 lucrări românești, pe afișe am întîlnit doar numele compozitorilor Sigismund Toduță și Cornel Țăranu, în condițiile unui oraș în care trăiește o pleiadă de compozitori de talia lui *Tudor Jarda, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Eduard Terenyi, Erwin Junger* și mulți alții.

Tot în privința repertoriului mai putem reproșa programului Toamnei clujene, îndepărtări de la liniile profilului declarat. De vreme ce organizatorii, continuînd o salutară inițiativă a anilor trecuți, au optat și de data aceasta pentru axarea în principal a programelor pe muzica contemporană, ne așteptam să fie îndepărtate „jumătățile de măsură", infiltrările, concesiile care anulează profilarea distinctă și în cele din urmă, personalitatea Festivalului.

Cu toată valoarea lor, au devenit stînjenitoare în acest context piesele preclasice interpretate de Madrigal, *Simfonia spaniolă* în concertul Filarmonicii din Iași sau chiar Mica serenadă de Mozart ce a încheiat un grupaj de piese de ultimă oră în concertul orchestrei de cameră, dirijată de Adrian Sunshine.

În altă ordine de idei, considerăm că un Festival găzduit de un oraș de prestigiul Clujului, ar merita din partea formațiilor invitate o atenție deosebită nu numai în privința calității interpretative ci și în ceea ce privește coeficientul de inedit al programului.

Cu alte cuvinte, optăm pentru ideea unui program special, alcătuit pentru Festivalul respectiv, și nu pentru un program rulat la nesfîrșit, în diverse turnee.

Ne referim de pildă la programele Corului Madrigal ca și la programul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii și Filarmonicii „Moldova" din Iași, ascultate într-o perioadă foarte apropiată la București (și radiotelevizate pentru întreaga țară), fie în cadrul Festivalului „George Enescu", fie în cadrul concertelor inaugurale ale stagiunii 1973—1974.

În sfîrșit, o ultimă remarcă.

Toamna muzicală clujeană s-a impus drept un moment tradițional pentru inaugurarea stagiunii muzicale a orașului Cluj.

Nu ar fi atunci firesc ca la această festivă inaugurare să participe nu numai formațiile Filarmonicii ci și colectivele celor două teatre muzicale ale Clujului ?

Așteptăm un răspuns concret la cea de a 9-a ediție a Festivalului din toamna anului 1974...

TEODORA ALBESCU
IOSIF SAVA

Céliny Chailley—Richez 1884-1973

La Paris s-a stins din viață, după o suferință de mai mulți ani, Céliny Chailley-Richez, pianistă de larg recunoscută valoare și îndelungă activitate muzicală și didactică de prestigiu. Cucerind la vîrsta de 14 ani premiul I la Conservatorul din Paris în clasa celebrului Raoul Pugno, inițiază curînd o susținută carieră, fie de solistă în concerte simfonice, fie în recitaluri, fie participînd cu diferite formații la concerte de muzică de cameră în Franța și mai multe țări.

Căsătorindu-se cu violonistul Marcel Chailley al cărui cvartet se relevase strălucit pe plan internațional, Céliny Chailley-Richez ia parte la numeroase turnee ale formației soțului său, continuîndu-și în același timp manifestările proprii. Apare în concerte la două piane cu Saint-Saëns, de asemenea cu profesorul său Raoul Pugno pe care îl suplinește la catedra Conservatorului din Paris, în timpul absențelor lui.

Dispariția acestei artiste de elită ne afectează în mod special, căci nu se poate uita că ea a fost o colaboratoare concertistică foarte însemnată a lui George Enescu, pe care marele nostru muzician a prețuit-o în mod excepțional.

Au obținut împreună un mare premiu al discului cu *Sonata III* de George Enescu și au înregistrat *Sonate* de Bach, Beethoven, Schumann, Brahms precum și *concerte Brandenburgice* de Bach, lăsînd astfel mărturii ale unei arte din cele mai elevate și mai emoționante.

Celor care au cunoscut-o, Céliny Chailley-Richez n-a putut să nu le lase întipărită în memorie, pe lîngă impresiile vii ale unor admirabile interpretări și pe aceea a unui caracter demn de o autentică artistă și în care blîndețea, devotamentul afectuos pentru elevi și o sinceră și neștirbită modestie s-au înmănunchiat întotdeauna în cea mai firească armonie.

ROMEO ALEXANDRESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Démètre Cantemir et la musique orientale (turque)

TIBERIU ALEXANDRU

Cette année, l'UNESCO célèbre le trois-centième anniversaire de la naissance du brillant érudit et prince régnant de Moldavie, Démètre Cantemir. Philosophe, historien, orientaliste, géographe, ethnologue, écrivain et musicien, il a été l'un des penseurs les plus remarquables de son époque, ses écrits apportant par ailleurs une précieuse contribution au développement d'un tournant profane dans la culture roumaine ancienne.

Par son activité musicale multilatérale — théoricien de prestige, pédagogue de grande renommée, compositeur insigne et éminent interprète — Démètre Cantemir appartient à la musique orientale (turque), dans le cadre de laquelle il est connu sous le nom de *Kantemir* ou de *Kantimiroglou* (le fils de Cantemir). Néanmoins, la contribution du savant roumain à la culture universelle est encore trop peu connue sous cet aspect pourtant prodigieux.

La connaissance — vague et parfois erronée — du musicien Cantemir s'explique en partie par la persistance d'une conception fondamentalement fausse sur la musique orientale. Nombreux sont encore ceux qui considèrent mineure par rapport à la „sacro-sainte" musique occidentale, toute culture musicale extra-européenne. Les hautes et de très ancienne tradition cultures musicales de l'Orient sont, plus d'une fois, confondues avec le folklore, généralement à cause de la transmission par voie orale qui les caractérise tout comme ce dernier et pour le simple motif que leurs instruments musicaux spécifiques ne ressemblent pas à ceux de notre musique savante, ils sont étiquetés d'„instruments populaires". Avec une pareille optique, il n'est pas étonnant que d'aucuns — tout en lui reconnaissant certains mérites — ne considèrent qu'avec une bienveillante indulgence, mais non sans une certaine gêne, l'activité de musicien du prince Cantemir. Les louanges que celui-ci n'hésite pas à apporter à la musique turque — la tenant par certains côtés pour supérieure à la musique européenne, leur semblent excessifs, quoiqu'ils ignorent l'incomparable richesse et variété modale et rythmique de la musique orientale.

Son penchant pour la musique, Démètre Cantemir l'aura probablement hérité de son père — Constantin. Celui-ci, fils d'un alleutier de Siliṣteni-Fălciu (Moldavie), s'est élevé par ses mérites militaires jusqu'au trône de son pays, régnant sur la Moldavie de 1685 à 1693. On raconte à son sujet qu'il était un virtuose du chalumeau et qu'alors même qu'il était devenu le prince régnant de son pays, étant écoeuré par les manigances de ses boyards qui ne recherchaient que les avantages matériels, il portait aux lèvres sa grande flûte champêtre en y tirant des sons mélancoliques au souvenir des jours de sa jeunesse passée au milieu de la nature, libre et heureux.

Le jeune Démètre Cantemir commença ses études de musique dans la maison paternelle avec Jérôme Cacavellas, un érudit crétois, fameux polyglotte et philosophe à multiples préoccupations scientifiques, bon connaisseur

de la musique byzantine par surcroît. Le jeune homme compléta ses études à Constantinople où il séjourna — avec quelques interruptions — de 1688 à 1710, étant même, à un certain moment, l'otage de son père auprès de la Porte Ottomane, garantissant par conséquent de la fidélité de celui-ci envers la Porte comme prince régnant de Moldavie. A Constantinople, il fréquenta les cours de l'Académie du Patriarchat Ortodoxe Grec, école d'ancienne tradition byzantine mais, par ses relations avec l'Université de Padoue, marquée d'incontestables tendances modernes. Il entretint des relations avec les milieux diplomatiques occidentaux et pénétra dans la haute société musulmane, ordinairement fermée aux étrangers d'autre confession. Il y étudia l'histoire, les coutumes, les moeurs et la théologie mahométane et, pendant 15 ans, la musique orientale.

A cette époque, la musique turque était „à son troisième âge d'or", pendant lequel elle allait atteindre son apogée, notamment sous le règne du Sultan Mahmoud I (1730—1754), lui-même compositeur de talent. Cultivé par les Sultans, apprécié par la bonne société, l'art de la musique était en grand honneur à Constantinople. Il est donc tout naturel que dans un pareil climat artistique, le jeune Cantemir se soit décidé à faire valoir ses penchants musicaux.

Selon ses propres dires, il a appris la musique orientale de *Kiémani Ahmed,* un Grec converti à l'Islam, et d'un certain *Angeli,* également grec, tous deux d'excellents instrumentistes. Le nom du premier doit spécialement attirer notre attention, puisque le surnom de „Kiémani" semble venir de *kéman,* terme turc pour désigner le violon européen ou une espèce de viole d'amour (celle-ci s'appelant aussi *siné-kéman).* Est-ce à dire que Cantemir aurait appris à jouer aussi du violon ? *) Quoiqu'il en soit, on sait qu'il jouait du *tanbour* et du *ney.*

Instrument à cordes pincées, le *tanbour* (ou *tamboura)* a quatre paires de cordes tendues au-dessus d'une boîte de résonance hémisphérique ou ovoïdale et d'un long manche segmenté par de nombreuses frettes. Celles-ci sont mobiles, le musicien pouvant les déplacer ou les disposer à son gré, en fonction du *maquam* dans lequel il veut jouer. C'est l'instrument favori des musiciens turcs qui le tiennent pour un instrument de grande précision : en disposant correctement les frettes, on peut obtenir avec exactitude les 24 intervalles inégaux, plus grands ou plus petits, qui divisent l'octave. Cantemir l'apprécie tout particulièrement : „On dit que l'instrument le plus complet et le plus parfait de tous ceux que l'on connaisse et que j'aie vus, c'est le *tanbour,* car il reproduit avec précision et sans défaut le chant et le ton qui proviennent du souffle humain" (écrivait-il). En ce qui concerne le *ney* ou le *nay,* le plus apprécié des instruments à vent : une flûte de roseau à tuyau complètement ouvert aux deux bouts, avec sept trous pour les doigts, le septième étant taillé du côté opposé du tuyau, au-dessus des six autres ; Cantemir affirme à son sujet : „il émet un son si doux, comme aucun autre instrument musical".

Cantemir fut un talent sorti de l'ordinaire. Il devint un musicien de grand renom : virtuose reconnu du *tanbour,* il composait également et en plus donnait des leçons de musique à des personnes haut-placées, dont *Daoul Ismaïl,* grand trésorier, et *Latif Célébi,* adjoint de ce dernier. Accédant à leurs instances, il écrivit un ouvrage théorique sur la musique : „un petit livre en langue turque sur l'art de la musique" — écrit-il dans sa célèbre *Histoire de l'Empire Ottoman ;* c'est, d'ailleurs un ouvrage dont „les amateurs de musique se servent jusqu'à nos jours". S'il s'est décidé à écrire ce traité, c'est aussi, entre autres, parce que les principes codifiés par les érudits de jadis — parmi lesquels en première ligne le Turc *Abu Nasr al Farabi* (870—950), le théoricien de la musique arabe le plus fréquemment cité — étaient tombés dans l'oubli ou étaient devenus pratiquement incompréhensibles. En parlant des difficultés à comprendre la musique orientale, Cantemir nous apprend que „dans la grande cité de Constantinople, où réside la plus grande Cour du monde, parmi tant d'amateurs et de connaisseurs de musique, c'est à peine s'il s'en trouve trois ou quatre qui connaissent à la perfection le fondements de cet art. Mais la cause de cette grande rareté de musiciens parfaits provient de la difficulté de pouvoir saisir toutes ces particules de sons que les Arabes appellent *terkiib,* et dont *Hodgea Musicar* affirme, à la suite de Ptolémée, qu'elles sont infinies et innombrables selon l'axiome : „infinie est-elle la composition des parties". Après ce passage, Cantemir de continuer : „Il n'entre pas dans mes intentions actuelles de m'occuper plus longuement de cette matière ; mais si Dieu me prête vie et santé, je vais le faire dans un opus séparé, selon le système et les idées du monde oriental". Il est possible que ces opus soit l'ouvrage en langue roumaine signalé sous le titre *Introductionem in Musicam Turcicam idiomato Moldavo* dans *Vita principiis Demetrii Cantemirii,* oeuvre anonyme due probablement à l'Allemand G. S. Bayer, mort en Russie en 1738, professeur d'Antiochus, fils de Démètre Cantemir (dont le rôle est bien connu quant au déve-

*)Dans sa volumineuse histoire de la musique roumaine, publiée en 1928, Mihail Poslușnico affirme — par malheur, cependant, sans nulle autre précision — que c'est lui (Cantemir — n.n.) qui aurait introduit l'instrument dans les contrées roumaines. Mais, aucune autre information ne vient jusqu'à présent à l'appui d'une telle hypothèse.

loppement de la culture russe). Cet opus de Cantemir, que cite d'ailleurs aussi G. A. Villoteau (1812) et F. I. Fétis (1866) s'est perdu et malgré toutes les recherches entreprises par Théodor Burada et autres spécialistes, il n'a pu être retrouvé.

Le traité théorique de Cantemir comprend, paraît-il, des considérations et théories originales, telles, par exemple, celles qui s'occupent des relations texte-musique, ou mètre-mélodie, ou encore celles qui envisagent une possible extension des combinaisons sonores. On ne pourra cependant se rendre compte avec précision de la valeur réelle de son ouvrage, que lorsque celui-ci aura été publié et étudié. Ce n'est qu'alors, en effet, qu'on apprendra ce que Cantemir entendait par „metro vocumque proportione" — vertu qui, d'après lui, confert à la musique orientale une supériorité sur la musique européenne ; on y trouvera probablement aussi, exposés tout au long, les principes de la musique orientale que l'érudit roumain a résumés dans son livre sur l'Islam, livre écrit en russe et publié à Saint-Pétersbourg en 1722. (Le prince Cantemir, on le sait, avait passé durant la guerre russo-turque de 1711 du côté de Pierre le Grand ; aussi, après la défaite des armées russo-roumaines, se refugia-t-il en Russie où il passa le restant de sa vie. Nommé en 1711 „princeps serenissimus" de Russie et, à partir de 1720, membre du Sénat russe, il a été, pendant tout ce temps, conseiller personnel de Pierre le Grand. Il est mort en 1723 à Dimitrievka, son fief).

En fin lettré, Cantemir ne pouvait rester indifférent à la complète altération des compositions musicales, due aux incessantes modifications subies à la suite de leur circulation par voie orale. Afin d'éviter ces méfaits, il élabora un système de notation musicale. Il nous en parle lui-même, en citant quelques musiciens turcs et „un noble grec" de Constantinople, dont il nous dit : „Je les ai instruits en quelques parties de la musique, surtout théoriques et suivant une nouvelle méthode de mon invention, afin d'exprimer les airs par des notes, invention inconnue jusqu'alors aux Turcs".

La notation musicale inventée par Cantemir se fonde sur 33 lettres de l'alphabet arabe, simples et réunies, chacune représentant un son de l'échelle musicale orientale générale, chromatique et infrachromatique, contenant au total 32 intervalles dans un *ambitus* de deux octaves et un ton. La première octave est divisée en 14 intervalles et la seconde en 16 ; on y ajoute deux intervalles, à distance d'un demi-ton l'un de l'autre. Il en ressort que l'octave est partagée, dans le système de Cantemir, en 14 ou 16 parties (intervalles) inégales, au lieu de 17 ou de 24. La succession graduelle des signes ne correspond pas avec la disposition des lettres dans l'alphabet, mais avec les dénominations des degrés musicaux ou des tons de l'échelle musicale orientale : la lettre *ye* pour le ton *yeghâh (Re)*, la lettre *he* combinée à la lettre *ayin* pour le ton *husseini-asiran (Mi)*, la lettre *ayin* autrement combinée avec la lettre *he* pour le ton *adjem-asiran (Fa)* et ainsi de suite. Les tons de l'octave suivante portent d'autres noms — conformément à l'usage de la musique orientale — et par conséquent Cantemir emploie pour eux d'autres signes. Les valeurs des notes sont indiquées par un système de chiffres placées au dessous des lettres. Pour chaque morceau musical, mode et rythme sont désignés. L'absence de signes pour indiquer les pauses est compensée par le phrasé spécifique du *maquam* et du rythme respectifs.

La notation musicale de Cantemir doit être tenue pour un simple moyen mnémotechnique, puisqu'elle ne permet qu'une transposition sommaire et schématique des airs, les dépouillant de tout une série d'artifices ornementaux qui les animent dans la pratique. La récomposition des mélodies est laissée à la charge de l'interprète, lequel — grâce à cette notation — ne s'écartera pas trop de ce qui constitue l'essentiel de leur structure : le squelette mélodique-rythmique. Dès lors, l'interprétation, véritable seconde création, doit suivre les lois non écrites de la tradition : „Toutefois, si l'on veut apprendre tel que cela se doit la pratique de cet art, il faut écouter les bons musiciens et être aussi capable qu'eux, sinon, par la seule lecture de ces notations, il est impossible de découvrir la perfection de cet art".

Il n'est pas moins vrai que d'autres, avant Cantemir, aient tenté d'élaborer des notations de la musique orientale, les fondant aussi sur les signes de l'alphabet. Raouf Yektà, le savant turc qui a signalé Cantemir, en tant que musicien, au monde occidental, en même temps qu'une composition transcrite d'après son système de notation (1907), cite par exemple un nombre impressionant de musiciens, à commencer par *Farabi* mentionné tantôt, qui ont essayé d'établir différents systèmes de notation alphabétique. Mais leurs essais s'avérèrent éphémères. D'ailleurs, le système même de Cantemir n'a pas résisté à l'écoulement des années. Pourtant, il garde le mérite d'avoir conservé à la postérité quelques centaines de compositions musicales de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle, ainsi que d'autres plus anciennes, connues par voie de tradition orale. On peut affirmer qu'avec le manuscrit *d'Ali Ufki*, le célèbre virtuose du *santour* (tympanon), daté du 24 *zilkade* de l'an 1079 de l'Hégire (25 avril 1669) et conservé au British Museum de Londres, et dont les airs transposés en notation linéaire dans la clef de *Fa* — mais de droite à gauche afin de

s'accorder aux textes poétiques, eux aussi écrits dans le même sens en écriture turque ancienne —, les compositions notées par Cantemir constituent le plus précieux trésor de la musique savante turque de l'époque.

Le livre de Démètre Cantemir et les airs notés selon le système qu'il a préconisé ont joui d'une certaine vogue durant la première moitié du XVIIIe siècle. Preuve en sont les quelques copies-manuscrites parvenues jusqu'à nos jours, dont deux enregistrées à la Bibliothèque de l'Université d'Istanboul. En plus, le manuscrit appartenant au musicologue turc *Hüseyin Sadettin Arel*, intitulé „Livre de la science de la musique selon le système des lettres" est aussi tenu pour original et olographe. Celui-ci comprend le traité proprement-dit de Cantemir (142 feuillets) et un recueil de 341 airs, notés à l'aide de son système. Les autres exemplaires du manuscrit, qui se trouvent en circulation, ne sont que des copies plus tardives, dues à différents musiciens : elles contiennent à côté de considérations propres à l'auteur respectif sur la théorie musicale de Cantemir, aussi le texte de ce dernier ainsi que des recueils d'airs transcrits dans sa notation.

Les musicologues turcs ont identifié jusqu'a présent comme étant ses créations, 35 morceaux (d'après certaines sources, seulement 31) : 1 *beste*, 21 *péchhrevs*, 7 *saz semaisi* et 2 *aksak semaisi*. Le nombre des morceaux pour instruments dépasse de beaucoup ceux de musique vocale : de fait, 31 morceaux pour instruments et un seul pour voix. On y voit la préférence marquée de Cantemir pour la musique instrumentale, chose rare et surprenante dans un monde où prévalait le goût de la musique vocale.

Les compositions de Démètre Cantemir nous sont parvenues en partie dans sa notation, en partie également dans la sémiographie de l'Arménien *Baba Hamparsoum* de la première moitié du XIXe siècle, lequel les a notées d'après la tradition orale. *Raouf Yekta*, notamment, les transcrivit en notation européenne ; elles furent ainsi publiées dans les pages de la revue d'Istanboul „Shehbal" (1909—1913), ou dans celles des publications du Conservatoire d'Istanboul parues dans l'entre-deux-guerres, ou même sur des cartes postales. Dix-sept morceaux furent aussi publiés à Bucarest, en 1911, par Théodore Burada, dans son ouvrage *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei* (Les écrits de musique de D.C., prince régnant de Moldavie).

De tous temps fort appréciée, son oeuvre musicale ne cesse de l'être. Par ailleurs, les musicologues turcs — notamment Raouf Yekta et Sadettin Arel qui, dans ce sens, se placent aux premières lignes — le tiennent pour un des grands maîtres de la musique turque. Subtile connaisseur des vertus secrètes des *maquams*, son oeuvre témoigne de son génie artistique. Quant à la beauté et à la vigueur de ses compositions, elles demeurent impressionnantes. Aussi, est-il l'un des „classiques" les plus appréciés. A ces considérations de la musicologie turque, n'oublions pas d'ajouter — tel que nous invitent d'ailleurs les recherches entreprises par le professeur Gheorghe Ciobanu — que la musique de Cantemir a circulé aussi hors la métropole turque, dans les Balkans et jusque dans les Pays Roumains.

Solide connaisseur de la vie musicale orientale, Démètre Cantemir nous en a laissé des informations précieuses, particulièrement dans son ouvrage de grande célébrité *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae*. Les informations de caractère autobiographiques contenues dans cette oeuvre qui représente d'ailleurs l'écrit le plus important de l'époque, sur les Turcs (et qui a été publiée aussi en traduction anglaise, française et allemande) le font connaître au monde entier comme musicien. On trouve dans cet ouvrage, en plus des données mentionnées auparavant, des informations sur le *taboulhané* et les instruments composants, sur les derviches *„mevlevi"* („grands amateurs de musique tant vocale qu'instrumentale"), sur *Hodgea Musicar* — l'„Orphée des Perses" — et sur son disciple, *Goulam l'Arabe ;* il cite les noms de plusieurs chanteurs et instrumentistes de marque, nous parle du Persan *Emirgioun-Ogli*, tombé en esclavage chez les Ottomans et qui, grâce à son talent musical, arriva à être le confident du Sultan *Mourad ;* il évoque aussi la pathétique chanson de *Shahcouli*, s'inspirant de la chute de Bagdad, chanson qui a eu le don d'attendrir le crue coeur du même Sultan jusqu'à laisser la vie sauve aux trente mille prisonniers persans, etc. Dans maints feuillets de son livre monographique *Descriptio Moldaviae*, il raconte des épisodes prouvant la présence de la *christiana et turcica musica* dans les fêtes moldaves et dans *Kniga sistima ili sostóianie muhammedanskoi relighii*, outre les relations déjà mentionnées ici, il parle d'un instrument mathématique qu'il a inventé et que le tsar Pierre le grand a vu et admiré, instrument de métrologie acoustique servant „à produire des sons simples, entiers, demis, jusqu'aux points, sans utiliser les cordes, ainsi qu'on peut le voir". C'est dire qu'on se trouve là en présence d'une préoccupation supplémentaire de Cantemir : l'acoustique musicale.

Personnalité écrasante, Cantemir a brillé aussi dans le domaine de la musique, non pas comme un quelconque amateur de talent, mais comme un musicien complet : théoricien, pédagogue, compositeur et interprète. Nous le connaîtrons, nous saurons et pourrons l'apprécier le jour seulement où nous aurons sous nos yeux son oeuvre musicale tout entière, aujourd'hui encore en grande partie inédite.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 11 — p. 1 — 48 București noiembrie 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

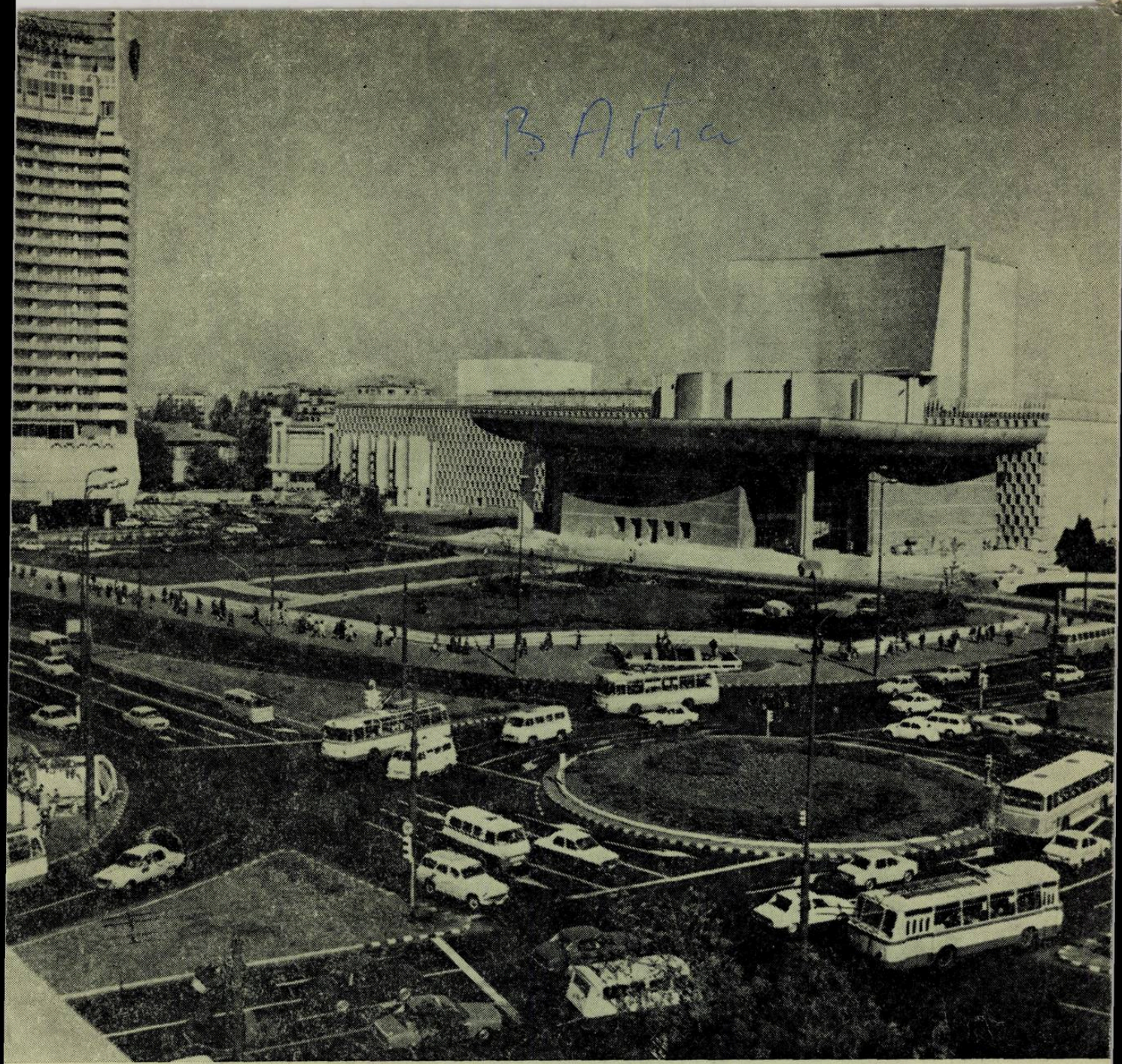
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : „Pontica“, 28—30 octombrie 1973 : Tovarășul Vasile Vîlcu, prim secretar al Comitetului Județean P.C.R., împreună cu compozitorul Ion Dumitrescu — Președintele Uniunii compozitorilor din R.S.R., în mijlocul delegației Uniunii compozitorilor și al oamenilor de cultură din județul Constanța.

I. P. „Informația“ — c. 3467

64.421

Prețul lei 7



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

decembrie 1973

12

CUPRINS

Dr. Vasile Tomescu Muzica noastră şi spiritul contemporaneităţii 1

Nicolae Călinoiu — Pontica' 73 4

Doru Popovici — Impresii de participant . . 5

MEMENTO PAUL CONSTANTINESCU

Wilhelm Berger — Însemnări despre creaţia de muzică de cameră a eminentului compozitor 7

Mircea Chiriac — Cîntecul popular în opera lui Paul Constantinescu 8

George Manoliu — Gînduri de interpret . . 9

ANIVERSĂRI

Ioana Ştefănescu — Tudor Ciortea 10

Andreas Porfetje — Franz Xaver Dressler . 13

CREAŢII

Dorian Varga — Cvartetul de coarde nr. 2 de Dumitru Capoianu 15

DIN ŢARĂ

Claudiu Negulescu, Dumitru Grigore — Jubileu orădean 21

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, J. V. Pandelescu, Dumitru Bughici, Andreas Porfetje Dan Buciu, D. D. Botez, Nicolae Brânduş, Dumitru Avakian, Constantin Palade.

DE PESTE HOTARE

Romeo Alexandrescu — Însemnări pariziene
George Sbârcea — Salzburg 40

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

Rodica Oană-Pop — Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj în Elveţia şi Austria 42

SOMMAIRE

Dr. Vasile Tomescu — La musique roumaine et son esprit de contemporanéité 1

Nicolae Călinoiu — Pontica '73 4

Doru Popovici — Impresions d'un participant 5

MEMENTO PAUL CONSTANTINESCU

Wilhelm Berger — Notes sur la musique de chambre créée par le compositeur . . . 7

Mircea Chiriac — La chanson populaire dans l'oeuvre de Paul Constantinescu 8

George Manoliu — Pensées d'interprète . . 9

ANNIVERSAIRES

Ioana Ştefănescu — Tudor Ciortea 10

Andreas Porfetje — Franz Xaver Dressler 13

OEUVRES

Dorian Varga — Le Quatuor à cordes no. 2 de Dumitru Capoianu 15

NOUVELLES MUSICALES DU PAYS

Claudiu Negulescu, Dumitru Grigore — Le jubilée d'Oradea 21

LA VIE MUSICALE

Signent : *Edgar Elian, J. V. Pandelescu, Dumitru Bughici, Andreas Porfetje, Dan Buciu, D. D. Botez, Nicolae Brînduş, Dumitru Avakian, Constantin Palade*

NOUVELLES DE L'ETRANGER

Romeo Alexandrescu — Impressions parisiennes 39
George Sbârcea — Salzbourg 40

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ÉTRANGER

Rodica Oană-Pop — L'orchestre de chambre de la Philharmonie de Cluj en Suisse et Autriche 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Pascal Bentoiu — Réflexions sur la musique nouvelle 43

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 12 (253) decembrie 1973

MUZICA NOASTRĂ ȘI SPIRITUL CONTEMPORANEITĂȚII

de dr. VASILE TOMESCU

Trăsătura esențială a muzicii din toate epocile, spiritul contemporan, identificarea cu gîndirea și sensibilitatea, cu idealurile și lupta oamenilor pentru mai bine și mai frumos — iată aspirația care înmănunchează toate tendințele, toate talentele, toate genurile și orientările stilistice ale creației noastre muzicale.

Compozitorii, interpreții, oamenii de știință muzicală privesc cu un profund sentiment al angajării confirmarea rolului lor în planul de ansamblu al înfloririi multilaterale a României Socialiste. Căci ce poate fi oare mai pasionant și mai nobil — așa cum îndemna cu prestigiul său George Enescu în împrejurările atît de diferite ale trecutului — decît să participi prin prinosul de dăruire artistică și cetățenească la îmbogățirea spirituală a propriei națiuni, să slujești generoasa cauză a ridicării moral estetice a contemporanilor ? Formulînd imperativul ca „omul, constructor al socialismului, să se poată regăsi în aceste lucrări de artă, să-și descopere și defectele, dar și trăsăturile nobile!", tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia în cadrul lucrărilor Plenarei din noiembrie 1971 a C.C. al P.C.R. : „Toate lucrările de artă, executate în forme și stiluri foarte variate, trebuie să redea preocupările și realitățile epocii pe care o trăim, viața poporului, să înnobileze pe om, să-l însuflețească la fapte măreț, eroice". Sînt aici exprimate însușirile definitorii ale muzicii de a se inspira din viață, de a reda în complexitatea ei de nuanțe realitatea și de a contribui totodată activ la perfecționarea, la transformarea pozitivă a acesteia. Spiritul lucid, științific, realismul în strîns raport cu caracterul vizionar, cutezător al operei de edificare a societății socialiste în România, fundamentează și contemporaneitatea muzicii noastre, umanismul ei profund, structural, deschiderea spre nou. Creația muzicală se adresează astăzi tuturor generațiilor de iubitori ai artei, străduindu-se să răspundă cerințelor acestora și în același timp să înlesnească ridicarea publicului aflat pe diferite trepte de inițiere. Aceasta a stimulat creșterea spiritului de investigație a compozitorilor noștri în direcții pe care arta universală de azi le consacră ca semnificative, îmbogățirea cu soluții originale a tehnicii de creație în toate genurile, aprofundarea tematicii aparținînd vieții noastre în neîncetat dinamism.

În abordarea problemelor legate de lărgirea orizontului tematic și de îmbogățirea nelimitată a modalităților de realizare a creației muzicale, documentele de partid la care ne referim reliefează idei de o valoare excepțională, privind două dimensiuni cardinale ale contemporaneității : patriotismul fierbinte, ilustrat de străluciți exponenți ai culturii și artei românești, și umanismul socialist, considerat ca expresie a raporturilor noi, superioare, complexe, dintre membrii societății ca expresie a eforturilor și năzuințelor comune spre progresul multilateral al națiunii.

Atașați cu întreaga lor ființă programului elaborat de partid, compozitorii și muzicologii și-au consacrat energia și talentul înfăptuirii marilor deziderate ale culturii noastre contemporane. Creatori din toate generațiile s-au alăturat pentru a da un nou avînt genurilor cu puternic răsunet social-educativ, punînd accentul, așa cum se sublinia ca fiind necesar

în documentele de partid, pe înflorirea lucrărilor muzicale cu text, îndeosebi a operei și baletului, cîntecului patriotic, cantatei, oratoriului, și totodată pe dezvoltarea lucrărilor simfonice și de muzică de cameră, capabile să dobîndească o largă audiență și un interes susținut în rîndul ascultătorilor. În munca lor plină de dăruire, compozitorii au aflat un stimulent în contactul mereu mai puternic cu viața și cu năzuințele oamenilor muncii, în dialogul cu aceștia, privind cerințele estetice actuale. Strădania de a se adresa unui public real, istoricește format și sensibil la tot ce reprezintă înnoire autentică în gîndirea și expresia artistică, a lărgit considerabil experiența compozitorilor noștri, stimulînd creșterea spiritului de investigație, aprofundarea tematicii aparținînd trecutului istoric al poporului și realităților patriei socialiste de neîncetat dinamism, îmbogățirea cu soluții originale a tehnicii componistice specifică timpurilor noastre.

Cele mai valoroase lucrări muzicale compuse în anii din urmă, confirmă adevărul, propriu concepției noastre filozofice, că numai înțelegerea profundă a deziderateloг majore, formulate de contemporaneitate asigură deplina realizare a individualității creatoare, finalizînd pe un plan superior și durabil aportul componistic, deschizîndu-i acestuia prin prezent un drum larg spre viitor. În această direcție s-au consacrat un număr însemnat de lucrări în diferite genuri, care dau glas elanului constructiv al maselor, dragostei față de partid și de patrie, care exprimă romantismul cutezător al tineretului, cîntece inspirate din viața satului socialist, piese corale dedicate unor ramuri de producție, ostașilor, etc. Tălmăcesc, de asemenea, un mesaj etic ales, demn de societatea noastră, frumoase melodii de muzică ușoară care au cucerit inima iubitorilor genului. Un număr de lucrări în genuri complexe cum sînt opera și baletul, opereta, au văzut lumina scenei iar altele se află în plin proces de desăvîrșire spre a îmbogăți repertoriul actualei stagiuni, pe care compozitorii o dedică aniversării a trei decenii de la eliberarea țării de sub jugul fascist și celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român. Cantate, oratorii, poeme simfonice, uverturi, simfonii valorifică idei și teme ale literaturii noastre din trecut și de azi, ale folclorului național. Muzica simfonică și de cameră, în tot ce are ea mai reprezentativ, este pătrunsă de o gîndire viguroasă, optimistă, ecou firesc al spiritualității contemporanilor noștri.

În această bogată afirmare de talente și energii creatoare, de stiluri și orientări componistice, în acest efort susținut pentru satisfacerea marilor exigențe ale culturii noastre socialiste, mai rămîn încă multe și însemnate datorii de împlinit. Măsura acestor datorii este dată de creșterea continuă a nivelului calitativ al vieții noastre muzicale, de îmbogățirea și dezvoltarea manifestărilor artistice din numeroase centre ale țării — la a căror desfășurare compozitorii și muzicologii participă cu competență și abnegație —, de diversificarea aspectelor vieții însăși a poporului, care se cer reflectate în creația muzicală, de aprofundarea viziunii noastre de ansamblu asupra prezentului și viitorului patriei socialiste, asupra prezentului și viitorului luptei pentru pace și progres dusă de întreaga omenire. Pe acest drum, realizările obținute pot și trebuie să fie continuate pe un plan superior, prin angajarea mai eficientă a tuturor forțelor creatoare de care dispunem, prin perfecționarea neîncetată a activității în cadrul Uniunii Compozitorilor, prin adîncirea permanentă a contactului nostru cu viața și munca oamenilor de pe șantiere, de pe ogoare, cu preocupările tineretului. În aceasta rezidă actualitatea vie a chemărilor formulate de documentele de partid, a îndemnurilor adresate muzicienilor de tovarășul Nicolae Ceaușescu, Secretarul General al Partidului. Efortul, aspirația de a fi contemporan se dovedesc pe cît de necesare pe atît de rodnice în complexul activității muzicale, și astfel și în domeniul cercetărilor și popularizării valorilor culturii noastre muzicale, în domeniul răspîndirii frumosului artei sonore în rîndurile cît mai largi ale publicului, pe calea interpretării artistice de calitate, pe calea educației muzicale adecvată cerințelor. Privită astfel, în ansamblu, cultura noastră muzicală are o nelimitată perspectivă de înflorire, a cărei temelie o constituie prezența ei activă, militantă, responsabilă, în contemporaneitate.

Angajată în contemporaneitate cu toate forțele și talentele care o reprezintă, cultura noastră muzicală își are, odată cu anul 1974, un drum deschis spre noi și frumoase împliniri.

Se află în plin proces de desăvîrșire un număr de opere, balete, operete, lucrări simfonice, vocal-simfonice și instrumentale care își propun să exprime prinosul de dăruire creatoare al poporului nostru în întîmpinarea celor două mari evenimente ale anului — aniversarea a trei decenii de la insurecția națională antifascistă armată și Congresul al XI-lea al P.C.R. Compozitori cu bogată experiență în acest domeniu, ca Gheorghe Dumitrescu, alți autori ale căror lucrări au văzut cu succes lumina scenei, ca Mircea Chiriac, Doru Popovici, Theodor Bratu, George Grigoriu în colaborare cu libretiști și realizatori de spectacol, cu soliștii și ansamblurile de interpreți, se preocupă asiduu în această direcție și sînt convins că strădaniile lor vor izbîndi în înălțimea așteptărilor.

Uniunea Compozitorilor își va intensifica acțiunile de sprijinire a activității artistice de amatori și a muncii de educație muzicală în rîndul tineretului, întregind prin aceasta efortul permanent de cunoaștere a vieții și realizărilor poporului nostru, de îmbogățire a surselor de inspirație ale creației contemporane. În actuala sa stagiune, activitatea cercului de „Prieteni ai muzicii", organizat în cadrul uzinelor „Republica" și adresat tinerilor muncitori din sectorul III, activitatea cursului de muzică de la Universitatea Populară, a Asociației „Muzica" și a altor forme de educație muzicală din capitală înregistrează un progres al metodelor de lucru și o sporire a interesului participanților.

Evenimentele anului 1974 își găsesc un puternic ecou și în domeniul cercetărilor teoretice, al tiparului și discului muzical. Însemnăm aici apariția în cursul anului care începe, a unor volume de sinteză, lexicoane, ghiduri dedicate culturii muzicale universale și românești, a unei antologii de discuri privind muzica românească. Un simpozion național consacrat înfloririi muzicii românești în anii orînduirii socialiste va reuni muzicologi care activează în cadrul Uniunii Compozitorilor, conservatoarelor de muzică, Institutului de Istoria Artei de pe lîngă Academia de Științe Sociale și Politice, Institutului de Etnografie și Folclor.

Uniunea Compozitorilor va milita pentru buna reușită a unor acțiuni cultural-muzicale de masă, cum sînt concursul „Cîntare patriei", concursul de muzică ușoară de la Mamaia, evenimentele muzicale speciale care au loc în fiecare an în diferite orașe ale patriei, precum și în centre rurale cu o bogată activitate corală și în domeniul muzicii populare. Amintim că în anul 1974 se va finaliza un concurs de creație de cîntece dedicate metalurgiștilor, a doua ediție a concursului de cîntece dedicate ostașilor. Ne vom strădui de asemenea să facem din muzică o prezență vie în sălile de concert și spectacol ale capitalei de-a lungul întregii stagiuni și cu prilejuri deosebite, cum sînt Zilele Culturale ale Capitalei ș.a.

Aceste frumoase perspective de afirmare a creației și muzicologiei constituie totodată temeiuri pentru noi și sporite responsabilități, pentru stimularea fanteziei creatoare, pentru ridicarea neîncetată a exigențelor noastre. Iată aici un program de muncă, un crez și un angajament prin care, alături de întregul popor, compozitorii și muzicologii pășesc încrezători în anul care începe.

Pontica '73

Continuînd frumoasa tradiție a vizitelor de cunoaștere a realizărilor oamenilor muncii din orașul și județul Constanța, precum și de sprijinire a vieții cultural artistice de aici, un grup de compozitori și muzicologi în frunte cu Ion Dumitrescu — Președintele Uniunii Compozitorilor din R.S.România și Nicolae Călinoiu, reprezentant al C.C.E.S. au participat între 26—30 octombrie la Festivalul Pontica '73.

Cu acest prilej au avut loc concerte și spectacole, întîlniri cu oameni ai muncii, cu tineri și școlari din orașul Constanța precum și vizite în cadrul unor Cooperative agricole din județ.

Membrii Uniunii Compozitorilor au avut de asemenea o rodnică consfătuire cu tov. Vasile Vâlcu — prim secretar al Comitetului Județean de Partid și cu colaboratorii săi, în cadrul căreia au fost discutate aspectele vieții cultural-muzicale din orașul și județul Constanța.

Publicăm mai jos cuvîntul rostit cu prilejul unuia dintre concertele care au avut loc în cadrul Festivalului de tov. Nicolae Călinoiu în numele C.C.E.S.

Cea de a III-a ediție a zilelor culturii constănțene — *Pontica '73*, este o încununare firească a eforturilor depuse de organele locale de partid și de stat pentru permanentizarea și continua îmbogățire a acestei prestigioase manifestări.

Ca și alte manifestări similare din țara noastră, *Pontica '73* reprezintă o mărturie a viabilității și ascensiunii înfloritoare a culturii și artei românești, răspunzînd nevoilor spirituale, tot mai divers nuanțate, ale oamenilor muncii din România socialistă.

În cadrul acțiunilor de amploare cuprinse în agenda ediției *Pontica '73*, se înscriu și *Zilele muzicii* care încheie suita manifestărilor organizate cu acest prilej.

Organizatorii au gîndit *Zilele muzicii* nu doar ca o simplă suită de concerte, ci le-au integrat într-o acțiune mai largă, de real interes social-cultural. Astfel, întîlnirile compozitorilor și interpreților cu ascultătorii de cele mai diverse categorii au devenit tradiționale aici, la poarta însorită a țării către mare, datorită preocupării neabătute a organelor locale de partid și de stat pentru strîngerea legăturilor dintre creatorii de artă și marele public.

Aceste preocupări au și început să dea roade prin realizarea de către compozitorii noștri, în ultimii ani, a unor lucrări scrise special pentru Constanța, lucrări care exprimă în forme artistice elevate, aspirațiile oamenilor muncii de pe aceste meleaguri, elanul lor constructiv, încrederea în viață și în viitorul luminos al patriei socialiste, făurit sub conducerea înțeleaptă și clarvăzătoare a Partidului Comunist Român.

Se poate remarca, de asemenea, tendința, demnă de toată lauda, de a înscrie în această manifestare forme și genuri muzicale mai variate, contribuind astfel la formarea gustului și la sporirea exigențelor unui public care s-a dovedit a fi din ce în ce mai receptiv. Astfel, *Zilele muzicii* capătă dimensiunile unei confruntări esențiale, mobilizînd din plin energiile și talentele slujitorilor muzicii din orașul și județul Constanța, profesioniști și amatori, în susținerea unor manifestări elevate, de sporită atractivitate.

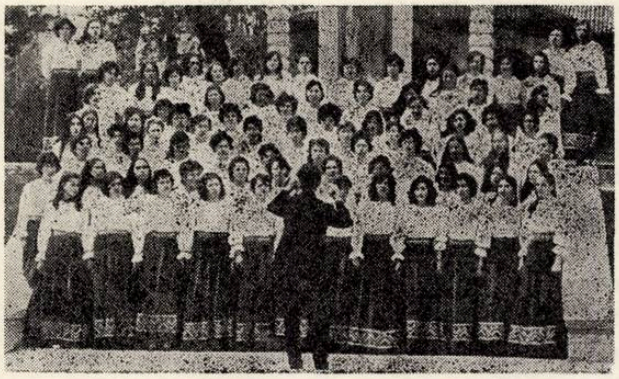
Prin diapazonul larg deschis al creației originale cuprinsă în programe, *Zilele muzicii* demonstrează o funcționalitate culturală bine conturată, cîștigîndu-și un loc important în calendarul manifestărilor periodice care animă astăzi, dîndu-i relief și culoare, peisajul muzical românesc.

Concertul intitulat *File din tezaurul culturii muzicale românești* susținut de orchestra Teatrului liric, condusă de cei doi apreciați dirijori ai instituției, Silviu Panțîru și Julius Szarvady, a cuprins în programul său fragmente din lucrările simfonice a 12 compozitori.

Alături de recitalul de lieduri, de concertul de muzică corală, concertul simfonic ne-a oferit un veritabil compendiu al creației românești contemporane. Grupînd piese de largă accesibilitate și îndreptățită popularitate, programul concertului a lăsat să se întrevadă, ca o caracteristică dominantă, proprie de altfel școlii noastre componistice în ansamblu, legătura originală dintre folclor și rezultatul muncii autorilor.

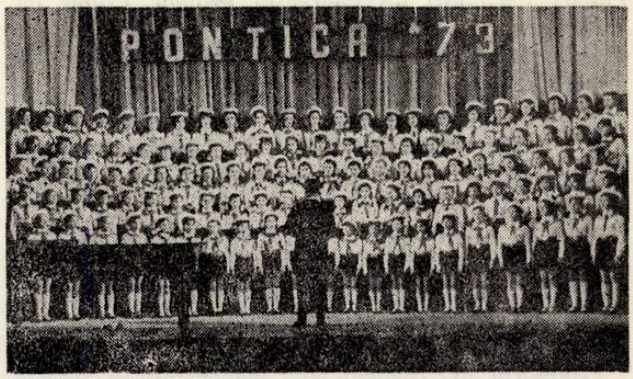
Toți marii artiști ai țării noastre și-au aflat întotdeauna cel mai generos izvor de inspirație în arta populară. Muzicienii au la îndemînă o creație folclorică de o rară vigoare și diversitate, pe care și-o însușesc ca pe o limbă maternă, recreînd opere durabile, reprezentative pentru spiritualitatea noastră, pentru anii noștri. Atît marile personalități, consacrate printr-o activitate de decenii, cît și compozitorii din generația mai tînără, aflați într-o impetuoasă afirmare, folosesc, potrivit temperamentului și concepției estetice ale fiecăruia, structuri folclorice variate, de multe ori din locurile natale, ale căror frumuseți încearcă să le redea prin graiul sunetelor. În cadrul concertului simfonic au fost ascultate pagini antologice din creația ultimelor decenii. *Tarantella*, una din cele patru părți ale suitei *În Munții Apuseni* de Marțian Negrea și *Dans* și *Cîntec de nuntă* din *Divertismentul rustic* de Sabin Drăgoi pot fi considerate modele pentru măiestria facturii și sinceritatea expresiei. Fragmentul din *Dansul din Corund* de Zoltan Aladar arată contribuția unui talentat compozitor de naționalitate maghiară în peisajul nostru componistic. Cele două părți extreme — partea I și a IV-a din *Divertismentul pentru doi clarineți și orchestră de coarde* de Dumitru Capoianu pun în

lumină intonații și ritmuri ale unor genuri de străveche existență pe pămîntul românesc. Maestrul Zeno Vancea, în *Simfonietta* sa, integrează elementul folcloric într-o scriitură complexă de mare expresivitate. Dobrogea este un valoros depozitar al tezaurelor nu numai arheologice ci și de folclor muzical. Pe teme dobrogene, Ludovic Feldman a alcătuit o *Rapsodie* plină de poezie și însuflețire. Cele *Trei dansuri din Bihor* de Constantin Silvestri pun în valoare un folclor de mare ori-



Corul de femei din Cobadin

ginalitate, într-o scriitură strălucitoare. În partea a treia din *Simfonietta* sa, maestrul Ion Dumitrescu își dezvăluie din plin, ca și în alte lucrări, temperamentul viguros și spontan, spiritul pătrunzător și prompt, înclinația către ritmica plină de nerv și culoare orchestrală vie și diversă. Un veritabil caleidoscop de melodii și ritmuri îl oferă de asemenea *Două dansuri din Ardeal* de Pascal Bentoiu, *Schiță dobrogeană* de Silviu Panțîru și *Dans tătar* de Theodor Grigoriu. Concertul s-a încheiat cu uvertura la filmul *O scrisoare pierdută* în care Paul Constantinescu utilizează, cu rara sa măiestrie, elemente din folclorul orășănesc al secolului trecut.



Corul Casei pionierilor din Constanța

Concertul, ce a coincis cu deschiderea noii stagiuni a Teatrului liric constănțean, a fost un prilej de a afirma potențele interpretative ale orchestrei, ale acestei valoroase instituții culturale, ale dirijorilor săi, înregistrîndu-se ca meritoriu efortul de a prezenta publicului din Constanța un concert integral de muzică românească, în al cărui program au fost cuprinse lucrări reprezentative din creația unora dintre cei mai valoroși compozitori din țara noastră.

Prezența unui număr important de compozitori, inclusiv conducerea Uniunii, la manifestările din cadrul celei de a III-a ediții — *Pontica'73*, întîlnirile cu oamenii muncii din orașul și județul Constanța, s-au înscris în preocupările generale de intensificare a activității politico-ideologice și cultural-educative, în spiritul Documentelor partidului nostru, ale indicațiilor Secretarului general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Impresii de participant

de DORU POPOVICI

Am avut fericitul prilej să urmăresc minunatele manifestări artistice din cadrul celei de a III-a ediții a *Ponticii'73*.

N-am să uit niciodată expresivitatea sobră în care s-a desfășurat seara de lieduri românești... Concertul a început cu prezentarea competentă, profundă, plină de o nobilă grandoare, a muzicologului Vasile Tomescu, secretar al Uniunii Compozitorilor. Reliefez înfățișarea muzicală a unor melodii, intrate în repertoriul multor cîntăreți din țară și străinătate, cum sînt *Icoane din Carpați, Cîntec de adormit Mițura* de Paul Constantinescu, *Innoptare, Lumină, Ghicitoare, O zi* de Mihail Jora, *Și dacă...* de Tudor Ciortea, *Fabulă* de Anatol Vieru, *Vin țigăncile* de Dumitru Capoianu, *Crizanteme* de Drăgoi, *Mult mă-ntreabă inima* de Brediceanu, *April* și *Veselie* de Pascal Bentoiu, *Note de primăvară* de Felicia Donceanu și *Eu te-am iubit* de Diamandi Gheciu. Dintre interpreți, desigur că Florin Diaconescu s-a impus în mod deosebit : o fină muzicalitate, o frazare elegantă și acute strălucitoare. Ce rar întîlnim tenori care să ne convingă și în lied, și în operă... Un puternic dramatism, dublat de o bogăție sonoră, au caracterizat tălmăcirile Lucreției Popescu. Un bas cu un apreciabil simț al umorului ne-a apărut Iosif Buibaș, în timp ce Romfilia Radu și Victor Axinte au impresionat prin romantismul fremătător. Gabriela Popescu a creat un discurs sonor de o emoționantă interiorizare. O notă specială pentru o autentică cîntăreață de lied : Maria Dorobanțu — o soprană lirică, cu un timbru plăcut, o dicțiune clară și o vie plasticitate a imaginilor tălmăcite. Melodia *Cîntec de adormit Mițura*, de Paul Constantinescu, a fost redată cu o puternică sensibilitate, culminînd în secțiunea corespondentă duioaselor versuri arghezieene :

„Dă-i un fluture blajin
Și o broască de smarald
Și-n pădurea de pelin
Fă să-i stea bordeiul cald"...

Corul de femei al căminului cultural din Cobadin a apărut sub conducerea dirijorilor Emanoil Frusinescu și Gheorghe Florescu ; în program au figurat *Plaiuri Părintești* de Laurențiu Profeta, *Cîntec de leagăn* de Ion Chirescu, *Pe-acest colț de rai* de Mircea Neagu, *Coasa* de Ion Vidu, *Legendă* de Dragoș Alexandrescu și *Să trăiești, țara mea* de Emanoil Frusinescu. Deși mai puțin variat ca atmosferă generală, programul a fost interpretat cu o dicțiune clară, legată de acuratețe și o accentuată precizie ritmică.

Sincere felicitări grupului vocal al Casei de Cultură din Hîrșova — dirijor Sever Costea — care a redat cu vigoare, dar și cu o tainică poezie sonoră, prelucrări de Sever Costea, Ludovic Paceag, Gh. Bazavan și George Marcu.

Profesorul Ion Stanciu ne-a demonstrat că „soarta muzicii românești în școală se hotărăște" ! Piese ca *Micii marinari* de Ștefan Marcoci, *Brîul amestecat* — prelucrare de Pretorian Vlaiculescu — *Cîntec de tabără* de Laurențiu Profeta, *Pionierească* de Dem Diaconescu, *Mîndră și frumoasă-i țara mea* de Dan Moisescu și *Amurgul* de George Grigoriu — ne-au introdus, datorită sonorităților delicate, pure ca și cerul de mai, în lumea celor mici.

Corul casei pionierilor din Constanța este indiscutabil printre cele mai bune din țară. Tocmai de aceea, așteptăm abordarea și a unor creații, care să ridice probleme tehnice mai dificile, căci „măiestria obligă" !

Punctul culminant al concertului coral l-au constituit interpretările date de Corul sindicatelor din Constanța sub îndrumarea excelentului muzician — dirijor și compozitor — Boris Cobasnian. Am admirat redarea pieselor *Foaie verde de mohor* de D. D. Botez, *Imn închinat orașului Constanța* de Boris Cobasnian, — o piesă plină de vigoare ! — dar mai cu seamă măiestrita tălmăcire a unor compoziții extrem de dificile ca *Țara lui Făt-Frumos* de Tiberiu Olah și *Chindia* de Alex. Pașcanu. Cum să nu vibrezi din adîncul sufletului, cînd aceste interpretări egalau pe cele mai inspirate, oferite de ansamblurile prestigioase din capitală ?

Cel mai important moment al festivalului muzical a fost, indiscutabil, concertul orchestrei simfonice, cuprinzînd *File din tezaurul culturii muzicale românești*. Dirijorul Iuliu Szarvady și Silviu Panțîru au tălmăcit lucrări de Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Zoltan Aladar, Dumitru Capoianu, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Constantin Silvestri, Ion Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Silviu Panțîru, Th. Grigoriu și Paul Constantinescu.

Dacă Iulius Szarvady a atras atenția prin fiorul dramatic și o contaminantă vigoare, Silviu Panțîru a arătat un rafinament pentru amănunt, pentru contraste bine detașate, pentru o poezie suavă, într-un lirism doinit, ca un ecou de legendă... Desigur că orchestra s-a prezentat într-un real progres ; mai sînt de perfecționat în unele momente registrul grav al corzilor, cel acut al trompetelor și credem că ar trebui mărit numărul corzilor.

Despre marii anonimi, care au construit Voronețul, Curtea de Argeș, care au creat *Miorița* sau *Meșterul Manole*... nu se vorbește. Deoarece ei nu s-au iscălit, compunînd opera de artă în tăcere, în reculegere, cu o autentică dăruire, confundîndu-se cu binele lumii în care au trăit. Dar despre moștenirea lor se va vorbi atît timp cît această țară se va bucura de imaginea însorită a sutelor de catarge care lasă valurile.

Acestea sînt gîndurile, care mă dezmiardă cînd în coloritul de aluminiu al mării, Deacu Mihalache ne-a redat o horă, o sîrbă și o baladă, la fluier și caval, Turoi Gheorghe a impresionat delegația numeroasă a Uniunii Compozitorilor, în frunte cu Ion Dumitrescu, prin talentul său de interpret la cimpoi, caval, fluier și ocarină ; am mai aminti pe Nicoară Florea, Zaina Gheorghe, dar mai ales pe Budină Gheorghe, cimpoier de renume, distins cu premii în țară și în Italia, la Agrigento. Este un autentic artist, care la cei 60 de ani ai săi cinstește satul Negureni. Nu pot a-l uita nici pe lăutarul Gh. Parnică cu ansamblul Brîulețul, de un robust umor și o vitalitate vulcanică !

Tot în aceste zile de sărbătoare au avut loc și concerte larg accesibile cu muzică ușoară de valoare. Orchestra Teatrului de revistă *Fantasio*, sub conducerea talentatului Aurel Manolache, în fața unui public numeros, la care s-au alăturat compozitori, muzicologi și textieri de frunte ai țării, a prezentat melodii în primă audiție, scrise special pentru această ocazie — ne referim la Nicolae Kirculescu, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Ion Cristinoiu, Vasile Veselovschi, Elly Roman, H. Mălineanu, Mișu Iancu, Radu Șerban și Aurel Manolache. În cea de a doua parte a spectacolului, Doina Badea, Stela Enache și Dan Spătaru, sub îndrumarea inspirată a maestrului Sile Dinicu, împreună cu actorii Jean Constantin și Gelu Manolache și-au adus de asemenea contribuția la izbînda manifestării. O notă specială pentru finețea interpretărilor distinsei soprane Stela Enache, care ne-a dovedit că a fi tînăr înseamnă a fi entuziast, a te perfecționa, a sluji adînc împărăția Euterpei. Sau ca și cînd am spune : a cînta pentru a ne bucura de lumina zilei de mîine.

Pontica'73, dincolo de unele inerente neajunsuri, se înscrie ca o certă reușită, iar manifestările muzicale au avut acea poezie luminoasă, suavă, care s-a contopit cu policromia blîndă și fecundă a toamnei dobrogene.

MEMENTO

PAUL CONSTANTINESCU

Împlinirea la 20 decembrie 1973 a unui deceniu de la dramatica și prematura stingere din viață a compozitorului Paul CONSTANTINESCU a constituit pentru mișcarea noastră muzicală un important memento.

Uniunea Compozitorilor în colaborare cu Conservatorul Ciprian Porumbescu *din București au organizat, în sala George Enescu a acestei din urmă instituții, un colocviu despre viața și opera marelui muzician, la care au luat cuvîntul prof. Zeno Vancea, Wilhelm Berger — secretar al Uniunii compozitorilor, compozitorii Pascal Bentoiu și Mircea Chiriac, prof. George Manoliu — decan și dr. Vasile Tomescu — secretar al Uniunii Compozitorilor. A urmat apoi un concert cuprinzînd creații ale lui Paul CONSTANTINESCU, la care și-au dat concursul un grup de studenți și Orchestra de Studio a Conservatorului dirijată de Gr. Iosub.*

Publicăm mai jos o parte din comunicările susținute în cadrul colocviului.

Însemnări despre creația de muzică de cameră a eminentului compozitor

de **WILHELM BERGER**

Muzica de cameră a lui Paul Constantinescu reprezintă o colecție de unicate, o colecție relativ restrînsă dar în schimb deosebit de prețioasă.

La rîndul lor, aceste unicate s-au impus în bună măsură ca modele în ansamblul creației românești de acest gen al esențelor, al valorilor pure. Ar fi suficient să ne amintim de *Concertul pentru quartet de coarde*, de *Sonatina pentru vioară și pian*, de *Patru madrigale pentru quartet de coarde*, de *Patru madrigale pentru quartet vocal și pian* pe versuri de Mihail Eminescu, sau de *Sonata în stil bizantin pentru violă sau violoncel solo*, de cele *Trei caricaturi muzicale pentru suflători și pian*, intitulate „Din cătănie", pentru a înțelege acest adevăr. Alături de aceste creații mai există alte pagini, elocvente cu privire la stilul muzical de deosebită consistență, dovedit de Paul Constantinescu.

Dominanta muzicii sale instrumentale de cameră constă în atitudinea clasică a compozitorului față de genul și față de formele specifice ale muzicii de cameră. Concizia, claritatea, eficiența și comunicativitatea nemijlocită sînt atribute ale unui stil personal, ale unor lucrări în amănunt cizelate.

Arta acestui meșter — a cărui lipsă muzica românească o resimte intens de un deceniu încoace — este în fondul problematicii ei o artă clasicizată, lipsită în genul muzicii de cameră de predominanțe sentimentale de obîrșie romantică. Și totuși, erupții pasionale, culminante în cadrul unei dramaturgii gîndită lucid își află locul și rostul lor în interiorul părților, ca expresie a unor vibrații lăuntrice, a necesității vitale de a comunica un mesaj înflăcărat, venit din adîncul firii.

Etosul muzicii lui Paul Constantinescu prevede momentul important de catharsis, înlăuntrul unor deveniri sonore tumultuoase și lirice, și nu rareori sclipitor concertante. Dezideratul clasic al echilibrului acționează aici ca o forță dimensionantă în toate partiturile de cameră ale autorului.

Particularitățile camerale ale stilului propriu acestui muzician de elită par a nu se rezuma numai la sfera muzicii de cameră. Dimpotrivă, ele se fac remarcate și în creații reprezentative de alt gen, de pildă în *Variațiunile bizantine pentru violoncel și orchestră de coarde*, în *Concertul pentru harpă și orchestră*, în poemul coregrafic *Nunta din Carpați* ca și în opera comică *O noapte furtunoasă*, precum și în strălucitele pagini pentru pian. Concepția camerală ni se impune astfel ca un element definitoriu al gîndirii și al tehnicii componistice a lui Paul Constantinescu. Altfel spus, muzica de cameră pare a avea în procesul de creație al compozitorului menirea unui laborator complex, iar rezultatele obținute aici migrează apoi ciclic spre alte genuri, împlinind funcțiuni nuanțate.

În acest sens pot fi interpretate cele două *Studii în stil bizantin pentru vioară, violă și violoncel*, scrise în anul 1929, ca și *Sonata în stil bizantin pentru violă sau violoncel solo*, rod al anului 1940, creații care vestesc în felul lor — împreună cu *Variațiunile bizantine pentru violoncel și orchestră de coarde* — *Oratoriul bizantin de Crăciun*. În aceste *Studii*, în *Sonată* și în *Varațiuni* găsim deopotrivă aceeași stare lirică, aceeași expresie arhaică, enigmatică și totodată deschisă în blîndețea ei filtrată, aceeași vibrație calmă care nu reclamă contraste și conflicte, deoarece muzica se împlinește în armonia ei curată, în poezia unui melos fără vîrstă.

La fel, *Sonatina pentru vioară și pian*, compusă în anul 1933, anunță o capodoperă de alt gen, dotată cu alte tării, anume *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră*, creație încheiată acum un deceniu, în amurgul vieții. Exemple de acest ordin mai pot fi găsite, ele atrag însă odată mai mult atenția asupra importanței viziunii camerale în ansamblul creației muzicianului.

La vremea lor, atît *Sonatina pentru vioară și pian*, cît și *Concertul pentru quartet de coarde* au fost veritabile partituri de referință în procesul de definire a unei direcții moderne a muzicii românești. Ele reflectă cu fidelitate procesul de integrare și dezvoltare a melosului românesc în formele și genurile muzicii universale. Aceste creații își păstrează și astăzi o neștirbită vigoare și prospețime, chezășie pentru trăinicia lor în timp.

Sonatina, precum și *Concertul pentru quartet de coarde* ne introduc în tehnica de lucru a lui Paul Constantinescu, arătîndu-ne constituirea în obiect a compoziției prin trasarea temelor și a liniilor însoțitoare, prin extinderea progresivă a motivelor principale în spiritul unor dezvoltări clasice. *Sonatina* și *Concertul pentru coarde* pot fi văzute astfel ca lucrări de bază în care recunoaștem predilecția autorului pentru suprafețe simetrice din care se formează geometria armonioasă a formelor de tip clasic, întemeiate pe o substanță modală de inspirație românească în care sălășluiesc valențele cîntecului și jocului popular, puse în evidență cu distincție.

Muzica de apartenență corală a lui Paul Constantinescu posedă darul rar de a cuceri mereu un nou prezent în scurgerea timpului. Actualitatea acestor compoziții arată că ele sînt, înainte de toate, acte de cultură. Fenomenul este edificator asupra valorii lor imanente. Ceea ce ne impresionează mereu, rezidă în expresia densă de natură epică pregnant subliniată în părțile lente ale *Sonatei* și *Concertului pentru quartet de coarde*, impunîndu-se ca o trăsătură definitorie a artei lui Paul Constantinescu, care atinge punctul culminant în răscolitoarea parte lentă — plină de fior uman — din *Triplul concert*.

Aceste ecouri de baladă, aceste mărturii ale unei sensibilități românești, transpuse prin mijlocirea compozitorului în forme măiestrite, ne evocă întotdeauna figura luminoasă și prietenoasă a ilustrului muzician, a cărui muzică vădește însemnele înalte ale statorniciei, ale clasicității și perenității.

Cîntecul popular în opera lui Paul Constantinescu

de **MIRCEA CHIRIAC**

Aparținînd acelei generații care în perioada dintre cele două războaie a înțeles să contribuie din toate puterile la consolidarea spirituală a unității naționale a poporului nostru, Paul Constantinescu a avut ca precursori direcți pe Enescu, Jora, Drăgoi, Negrea, Cuclin și alții, care prin anii 1930 dăduseră deja cîteva din lucrările lor cele mai semnificative. Folosind experiența acestora și căutînd un drum pentru propria sa orientare, Paul Constantinescu scruta orizonturile culturii românești privind adînc în trecutul și viitorul destinului nostru, căutînd cu sete coordonatele permanente ale artei noastre muzicale. Opțiunea lui pentru folclor, în cea mai largă accepțiune a termenului, a fost determinată de caldul său patriotism și de convingerea fermă că numai în acest fel poate sluji cu folos cultura românească.

Paul Constantinescu iubea cu ardoare temele populare care îl încîntau și pe care le considera modele de perfecțiune artistică. Cu cîtă dragoste și venerație iscodea el culegerile de cîntece populare transmise de generațiile anterioare, de la minunatele cărțului notate în psaltichie de Anton Pann și intitulate „Spitalul amorului" și pînă la acelea ale unor vrednici învățători îndrăgostiți și ei de datina și cîntul românesc: Vulpian, Pompiliu Pîrvescu, Pamfil, Fira și alții. Cu cît respect vorbea el de cumințenia plină de evlavie a înaintașilor a căror operă constă aproape exclusiv în prelucrarea cîntecului popular, gîndindu-se în același timp la drumul lung și plin de greutăți ce rămînea încă de străbătut.

Îmi amintesc de vremea în care ansamblurile *C.C.S.*, *Rapsodia Română* și altele, îl solicitau pe maestru să compună pentru spectacolele lor, diverse lucrări coregrafice. La găsirea unei teme originale, sugestive, bogată în valențe creatoare, ochii lui căpătau o căutătură de vultur care își adulmecă prada. Apoi începea acea șlefuire migăloasă de bijutier pentru a da nestematei cît mai multe carate. De multe ori această muncă pasionată era chinuitoare, înverșunată, meșterul identificîndu-se întotdeauna cu tema ce devenea viață din viața lui. Prezentarea lucrării finite stîrnea încîntare și uimire. Ce-i făcuse oare acestei melodii care acum ne apărea atît de proaspătă și de nouă? Era aceeași și totuși alta; ea se prezenta acum înnobilată cu ceva din ființa lui. Așa au luat naștere cunoscutele dansuri românești și tot așa desigur la timpul lor rapsodiile. suitele, oratoriile, piesele instrumentale etc. Dar oricît de măiestrit ar fi fost realizat acest mod de tratare a folclorului, el reprezenta doar o primă etapă și nicidecum un țel final. Respingînd cu hotărîre părerea care-și făcuse loc acum aproape jumătate de veac în concepția creatoare a unor muzicieni că intonația populară nu este aptă să stea la baza unor lucrări simfonice de suflu larg, Paul Constantinescu ne-a dovedit prin concertele sale instrumentale, muzica de cameră, simfonieta, simfonia, culminînd cu acel măreț cîntec de lebădă al lui, Triplul Concert pe care-l vom asculta astăzi, că intonația în spirit popular are sevă din belșug să hrănească marile forme ale muzicii simfonice, că ea are infinit mai mare originalitate, noblețe și forță de comunicare decît mijloacele bazate pe preluarea unor sisteme străine, oricît de savante. În acest sens, el afirma într-un interviu din 1939: „cîntecul popular a stat totdeauna la baza muzicii culte, el este acel fond de sinceritate și seriozitate al ei și dacă în timpurile actuale unii s-au depărtat de el complăcîndu-se în sisteme sterile și amorfe, apoi alții din contra s-au alăturat lui, căutînd să oprească muzica dintr-o decădere sau cerebralizare moartă, către care tindea, și să-i dea din nou sănătate și vigoare".

Justețea orientării lui Paul Constantinescu și-a dovedit trăinicia peste ani, opera

lui apărîndu-ne și astăzi la fel de viguroasă și de vibrantă iar mesajul pe care ni l-a transmis, crezul lui adînc în perenitatea acestei muzici își păstrează neștirbită actualitatea. Din fericire, în deceniul care s-a scurs de cînd el nu mai este printre noi, înțelepciunea previziunii sale s-a adeverit, iar marea majoritate a compozitorilor de astăzi acordă imensului prestigiu al muzicii populare un interes mereu crescînd. Această constantă preocupare, ce s-a perpetuat în rîndul noilor generații de creatori, aptă de a oglindi optim spiritul național în muzică, s-a dovedit compatibil cu cele mai noi mijloace de expresie ale contemporaneității. Este desigur omagiul cel mai de seamă pe care generația actuală înțelege să-l aducă școlii naționale românești, în cadrul căreia Paul Constantinescu ocupă un loc proeminent.

Gînduri de interpret

de GEORGE MANOLIU

Printre gîndurile pe care aceste momente evocatoare ni le adună fiecăruia, îmi stăruie o amintire de acum treizeci și cinci de ani. Într-un cenaclu cernăuțean, în care Liviu Rusu a prezentat pe prietenul său, tînărul compozitor Paul Constantinescu, am interpretat împreună cu pianistul Tarnavschi, *Sonatina pentru vioară și pian*. Vremea nu mi-a clătinat convingerea că ne aflăm în fața unor pagini care trec în antologia românească a Sonatei.

Lucrarea este o bijuterie, în care concentrarea și vitalitatea ideilor creează o tensiune permanentă. Partea din mijloc fără a dezechilibra proporțiile, impresionează prin profunzimea unui amar sentiment de obidă, vorbă românească greu de tălmăcit, ca și cea de dor.

Vioara își află limite riguroase de expresie, care obligă pe interpret să foreze înăuntru, evitînd îngroșări sonore și declamații instrumentale.

Cel mult, poate sublinia cu ajutorul *louré*-ului enescian, articulațiile de grai ale melodiei care se cumpănește între îngînare și scurte izbucniri acoperite de resemnarea sentimentului de obidă. Mișcările repezi nu îmbie la viteză. Scriitura cere o ambianță șăgalnică, în care scripca „le zice" sprinten și cu tîlc.

Paul Constantinescu a fost violonist, dar stilul folosit pentru părțile de solistică sau de ansamblu, mărturisește o perfectă cunoaștere a tuturor posibilităților și particularităților timbrale ale tuturor instrumentelor. Nu a făcut nici o concesie acestor particularități, ci le-a supus cu o rară măiestrie ascuțitei sale gîndiri, care nu a dat niciodată greș în alegerea instrumentului adecvat. Pe această potrivire a celor două stiluri se justifică deseori și preferințele interpreților în alegerea repertoriului.

Creația lui Paul Constantinescu ocupă un loc important în viața muzicală a țării și este permanent prezentă în clasele de interpretare și în repertoriul stagiunilor de concerte ale Conservatorului din București (Actuala stagiune a început cu Concert pentru pian). Catedrele de pian, vioară, violoncel, muzica de cameră, orchestră, canto și operă înscriu consecvent în repertoriul lor pagini din această muzică bine scrisă și scînteietor gîndită.

Arta cîntului s-a bucurat de o atenție deosebită în opera compozitorului de la lied la operă, de la soliști la formații de ansamblu. Interpretul cîntăreț se găsește în fața unor probleme noi pe care cu greu le poate învinge dacă nu cunoaște esența cîntecului popular cu toate particularitățile sale de impostație, tehnică și interpretare. Compozitorul le-a stăpînit cu aceeași forță de pătrundere și de realizare stilistică pe care le-a dovedit-o în scriitura instrumentală. Glisandele de la sunetul intonat la parlando, ornamentația caracteristică și ritmurile populare sînt supuse cu o tehnică uluitoare exigențelor textului, realizînd în întreg o unică poezie.

Școala noastră de cînt a rezolvat aceste particularități care au deschis drumul interpretării multor lucrări românești contemporane. Opera *O noapte furtunoasă*, în strălucita regie a profesorului Jean Rînzescu — realizatorul premierei — a fost distribuită la trei promoții, ultima în anul trecut, în care Jupîn Dumitrache era talentatul nostru absolvent Gheorghe Crăsnaru. El va interpreta în acest concert cunoscutele „7 Cîntece de pe ulița noastră". Concertul pentru cvartet de coarde va fi prezentat de cvartetul de studente care, în concursul de la Brașov a obținut *premiul întîi cu acest concert* și cu cvartetul de Maurice Ravel. Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră — ultimul triumf al gîndirii creatoare a compozitorului — a fost încredințat unor studenți din anul de specializare, fruntași ai claselor de măiestrie, doi fiind și titulari ai bursei Enescu. Toți acești tineri sînt talente cu înclinări și corespondențe de simțire și inteligență cu muzica pe care o vor interpreta în această seară.

Aș dori ca ei să poată aprinde lumina în care omagiul nostru, al tuturora, să laude amintirea lui Paul Constantinescu.

ANIVERSĂRI

Tudor Ciortea

La 28 noiembrie 1973 compozitorul și profesorul Tudor Ciortea a păşit în cel de al 70-lea an de viaţă. Ca un omagiu adus acestei zile, rîndurile de faţă îşi propun să prezinte cîteva aspecte ale evoluţiei sale, urmărite de-a lungul unui drum pe cît de lung pe atît de bogat în contribuţii, drum pornit din Braşovul copilăriei şi construit, treaptă cu treaptă, din aspiraţia sa spre desăvîrşire, din dragoste pentru artă şi pentru oameni.

Înclinaţia spre muzică i-a îndreptat de la început paşii spre studiu. Un studiu făcut cu pasiune cu uitare de sine mai întîi în universul pianului, apoi în tainele compoziţiei, călăuzite de profesori de prestigiu ca Gheorghe Dima şi Paul Richter, de organiştii Rudolf Lassel şi Egon Hajek, de îndrumările folcloristului Ioan Buşiţa, colaboratorul drag al lui Béla Bartók. La Conservatorul din Cluj (1923—1924), din Bruxelles (1925), la École Normale de Musique din Paris (1927—1928), la Conservatorul din Bucureşti (1930—1931),Tudor Ciortea îşi impune peste tot prezenţa şi, la rîndul său, culege cu veneraţie din preceptele îndrumătorilor — cu deosebire din cele ale profesorului Joseph Jongen din capitala Belgiei (contrapunct), ale lui Paul Dukas (compoziţie) şi Nadiei Boulanger (analiza formelor muzicale), din şcoala pariziană ale lui Nonna Otescu (compoziţie) şi Constantin Brăiloiu (folclor şi istoria muzicii), din şcoala bucureşteană.

Muzician complex şi de o mare exigenţă cu acţiunile şi realizările sale, Tudor Ciortea s-a afirmat cu prestanţă în viaţa muzicală românească, ca profesor de compoziţie şi forme muzicale la Conservatorul din Bucureşti, ca muzicolog cu înclinaţie spre adîncirea intelectuală a fenomenului muzical, ca talentat creator. Pedagogul a contribuit la formarea unor numeroase generaţii de muzicieni, în spiritul unui înalt respect pentru marile valori ale tradiţiei muzicale universale şi româneşti. Muzicologului i se datorează un număr de remarcabile studii asupra creaţiei româneşti (dintre care cel al *Sonatei a III-a pentru vioară şi pian* de George Enescu rămîne un model de aprofundare a problematicii noi, deschisă de creaţia enesciană), precum şi o lucrare de mari proporţii de analiză istorică şi muzicologică a *Cvartetelor* lui Beethoven.

În ceea ce priveşte contribuţiile compozitorului Tudor Ciortea, ele reprezintă un fond cu totul caracteristic în ansamblul creaţiei moderne româneşti. În primul rînd întreaga sa evoluţie cuprinde în mod constant, de-a lungul a cinci decenii, lucrări aparţinînd muzicii de cameră, cele cîteva excepţii existente *(Suita maramureşeană pentru orchestră, Passacaglia şi Toccata pentru orchestră, Concertul pentru orchestră de coarde, Variaţiile pentru pian şi orchestră)* marcînd sporadic unele cuceriri stilistice remarcabile prin intermediul unui aparat sonor orchestral, fără a fi părăsit, însă, nici una, principiile creatoare camerale. Se impune astfel, ca primă trăsătură caracteristică a unui prodig drum creator, necesitatea compozitorului de a-şi exprima gîndirea pe calea unei muzici supusă permanent valorificării ideilor, o muzică de conţinut şi nu de efect.

Dar dacă din acest punct de vedere — al manifestării printr-o muzică de consistentă substanţă de idei — realizările compozitorului Tudor Ciortea apar extrem de unitar concepute, din punct de vedere stilistic ele prezintă o necontenită tendinţă de modelare a mijloacelor de expresie, fiecare lucrare aducînd contribuţii noi de limbaj şi reprezentînd, la rîndul ei, un anumit stadiu din procesul de plămădire dintre cuceririle universale şi particularităţile structurale ale muzicii româneşti, realizat treptat de compozitor.

Urmărind pe acest drum creaţia lui Tudor Ciortea — cel al unei permanente dăltuiri a exprimării sale în cadrul genurilor muzicii de cameră — se poate observa conturarea unor etape creatoare,fiecare dominată de anumite căutări şi încheiate cu o nouă modalitate de sinteză între mijloacele stilistice anterioare şi ineditul soluţiilor noi.

Începuturile aparţin anilor de ucenicie, ani în care primele încercări prezintă tatonarea unor adaptări a specificului muzical românesc la formele preclasice şi clasice (ca în *Preludiul pentru pian,* ca în *Sonata pentru pian nr. 1),* o notă particulară aducînd coloritul *Jocului ţigănesc,* piesă prezentată cu deosebit răsunet într-una din producţiile clasei de compoziţie a profesorului Paul Dukas de la Ecole Normale de Musique din Paris. Lucrarea — o strălucitoare miniatură pentru pian — anunţă unele trăsături de maturitate, remarcîndu-se prin limpezimea formei, prin tendinţa către concentrare, prin prospeţimea melodico-ritmică şi remarcabila ei scriitură pianistică.

După încercările componistice din „perioada de şcoală" urmează un şir de lucrări în care Tudor Ciortea foloseşte metoda citatului fol-

cloric și a elaborării lui în lucrări de amploare arhitecturală. *Sonata pentru vioară și pian* (1943) dedicată lui George Enescu, *Sonata pentru violoncel și pian* (1946) și cele patru suite — *Suita pentru pian pe teme bănățene* (1947), *Suita tîrnăveană pentru pian* (1948), *Suita pentru pian pentru copii, pe teme populare* (1949) *și Suita pentru vioară și pian pe teme din Bihor* (1949) —, sînt creații construite pe melos autentic popular, un melos de o variată structură modală, cu implicații directe în limbajul armonic. Pe această bază, a valorificării unor teme populare de diferit colorit emoțional și structural și a confruntării acestora pe diferite planuri pînă la rezolvări sintetizatoare, Tudor Ciortea pare a-și fi făcut o a doua ucenicie. Meritul acestor exemplare componistice este de a se fi găsit soluții stilistice și de scriitură instrumentală pentru o variată gamă de aspecte ale muzicalității populare românești, de la maniera lăutărească, bogată în ornamentație și efecte de virtuozitate (ca în prima parte a *Sonatei pentru vioară și pian*) pînă la esența instrumentalismului popular sătesc (din „cîntecul de frunză" — partea a III-a din *Suita bihoreană*).

Lucrările compuse în anii următori prezintă cîteva variate modalități de integrare a elementelor limbajului muzical românesc în concepția de elaborare și de construire a unor forme mai ample din tradiția universală : *Sonata pentru pian nr. 2* (1953), *Cvartetele pentru instrumente de coarde* (*nr. 1* — 1953 ; *nr. 2* — 1954), *Balada pentru violoncel și pian* (1955), *Cvintetul pentru coarde și pian* (1957) și cele două lucrări pentru orchestră — *Passacaglia* și *Toccata* (1957) și *Concertul pentru orchestră de coarde* (1958). Caracteristic pentru șirul acestor lucrări de amploare arhitecturală este faptul că evenimentele muzicale se produc în special în desfășurarea melodică, ceea ce determină o deosebită puritate expresivă a structurii lor. Exemple ilustrative de fluxuri melodice de o remarcabilă inspirație apar în fiecare dintre lucrările citate, cu deosebire în secțiunile sau părțile lor lente.

În construcția melodică a acestei etape — construcție care se menține în general în dimensiunile stilului diatonic-modal — compozitorul aduce un valoros plus de experiență în zămislirea ideilor de bază. El le concepe acum într-o pregnantă alcătuire motivică, în vederea unor elaborări dezvoltatoare (așa cum se întîmplă în formele de sonată) sau a posibilității de transfigurare a lor (ca în tehnica variațională). Pe această soluție de integrare a substanței muzicale de autentic suflu popular în forme preclasice și clasice, precum și pe sprijinirea cu vădită predilecție pe tehnica exprimării polifonice, stilul compozitorului Ciortea apare reprezentativ pentru tendințele neobaroce și neoclasice din creația românească contemporană.

O mențiune specială se impune a fi făcută pentru *Cvintetul cu pian*, al cărui melodism și concepție de armonizare prezintă o remarcabilă îmbogățire a expresivității, datorită amplificării conceptului modal — prin valorificarea și reliefarea treptelor mobile survenite în liniile melodice, astfel încît și tendința de cromatizare și lărgire a complexului modal din limbajul de maturitate al compozitorului Ciortea, își are și ea rădăcini profunde în sursa folclorică.

Pe aceste cuceriri stilistice se reazemă creația *Sonatei pentru pian nr. 3 (1959)* și a *Sonatinei pentru pian* (1960), fiecare prezentînd, pe un drum propriu, tendința de esențializare a ideilor de concentrare a formei și a expresiei muzicale. Caracteristic pentru această etapă este și faptul că substanța armonică nu mai derivă din factorul melodic, ci din permanenta fluență a vocilor, contribuind în mare măsură la realizarea unui patos mai învăluit, mai catifelat, decît în realizările anterioare. *Sonatele pentru flaut și pian* (1959), *pentru clarinet și pian* (1962), *pentru trompetă și pian* (1964) — noi contribuții la îmbogățirea literaturii instrumentale românești — au meritul de a fi dezvăluit atît latura de expresivitate corespunzătoare specificului timbral al instrumentului de suflat solicitat, cît și de a fi servit artistic posibilitățile lui de virtuozitate. O notă particulară aduce partea lentă din *Sonata pentru trompetă și pian* (elegia), în care trompeta — instrument de sonorități expansive — este învestită cu o melodie de ritual popular tragic (un bocet).

Printre aceste lucrări de variată culoare timbrală, compozitorul Ciortea creează în anul 1961 un *Octet pentru cvintet de suflători, violă, violoncel și pian*, lucrare programatică, inspirată din povestea populară despre isprăvile lui Păcală. Deși cele cinci părți ale lucrării poartă cîte un motto ilustrativ, specificînd momentul acțiunii, muzica se desfășoară pe linia caracterizării personajelor și a situațiilor trăite de acestea, și nu pe depănarea programului literar. Tema lui Păcală, expusă în prima parte a lucrării, în formă de sonată, va apare transfigurată pe parcursul celorlalte secțiuni, în funcție de diferitele peripeții trăite, împletindu-se polifonic cu alte linii melodice ce vor contura intervenția altor personaje din poveste (popa, hoții, Tîndală, etc.). O variată gamă a umorului este realizată pe diferite planuri, o mare plasticitate prezentînd concepția construcției de opoziție a ideilor (reprezentînd diversitatea de atitudini, de acțiuni) în forma de sonată, în tehnica variațională, în cadrurile oferite de forme polifonice ca imitația, canonul, fuga, pentru ilustrarea vervei prezentată de subiect.

Un rol deosebit în întreaga evoluție stilistică a compozitorului Tudor Ciortea l-a avut creația de miniaturi vocal-instrumentale. Înclinat spre lirism și viața interioară, muzicianul prezintă în liedurile tinereții sale evidente trăsături neo-

romantice. Atras de farmecul versurilor populare sau de creaţia unor poeţi români de geniu (Mihai Eminescu, Lucian Blaga), compozitorul s-a angajat de la început în rezolvări muzicale de o deosebită calitate artistică. Prima soluţie pentru a dezvălui varietatea sensurilor poetice şi valoarea literară a textelor, a fost cea a citatului folcloric şi a creaţiei unui melodism în spiritul muzicii populare. Curînd însă sensibilitatea artistului a fost atrasă şi de tematica gravă a unor versuri din lirica contemporană universală, a căror dezvăluire muzicală solicită o altă factură stilistică decît cea a folclorismului. Sensurile umanitare din poezia minerului asturian José Léon Delestal (Şapte mineri), sau din cea a lui Frank Parks — Ghana (Cerul Africii), au incitat stilul compozitorului la o exprimare nouă, nu numai pentru evocarea altor ţinuturi, dar şi pentru o dramatizare de cuprindere mai mare. Printre noile soluţii de tălmăcire a textului, strecurarea şoaptei din tratarea vocală, sau a unduirilor vorbite, îşi aduc contribuţia lor de expresivitate, convingătoare în acest sens.

Cele Trei cîntece pe versuri de Li Tai-Pe (poet chinez din secolul al VIII-lea) prezintă o nouă culoare şi o nouă concepţie de desfăşurare. Cu discreţie, muzica schiţează suavitatea lirismului şi profunzimea gîndurilor poetului, într-o atmosferă muzicală exotic-arhaică.

Pe această cale, a unor tendinţe de universalizare a tematicii şi limbajului muzical, liedurile din perioada maturităţii compozitorului Ciortea par a avea rol determinant în concepţia sa creatoare, constituind o tranziţie către noile sale realizări. În aceeaşi categorie pot fi integrate şi lucrările de muzică de cameră pentru diferite formaţii vocal-instrumentale, compuse pentru a răspunde atît unor aspiraţii de îmbogăţire a expresivităţii muzicii, cît şi pentru a contribui pe această cale (a mesajului rostit direct de către voci omeneşti) la apropierea publicului de genurile camerale. Cele *Trei istorioare despre vînt* — pentru voce, flaut şi pian (pe versuri de Federico Garcia Lorca); duetul vocal cu corn englez şi pian *Scoici* (inspirat de poezia lui Lucian Blaga); cele *Şase cîntece nipone pentru terţet de soprane, violoncel şi pian* (dintre care *Trei cîntece de gheişe* pe versuri anonime japoneze şi alte trei cîntece inspirate de versurile unor străvechi poeţi japonezi); madrigalele *La cosit* (pentru cvartet vocal, corn şi pian — pe versuri de Tudor Arghezi) şi *Alt poem* (pentru cvintet vocal, clarinet şi pian — pe versuri de Tiberiu Utan) precum şi emoţionanta *Baladă a fiului pierdut* (pentru trei soprane, clarinet, violoncel şi harpă — pe versuri populare) ilustrează contribuţiile compozitorului în acest domeniu, mai puţin bătătorit, al muzicii de cameră.

Creaţia vocală cuprinde şi cîteva madrigale pentru cor de cameră, dintre care ciclul de *Patru balade galbene* (pentru cor de femei, pe versurile lui Garcia Lorca) şi suita corală *Şapte strigături şi o mustrare* (pentru cor mixt, pe versuri populare) ilustrează aria largă de cuprindere — în conţinut şi factură stilistică — a orizontului muzical caracteristic muzicianului, în anii din urmă. Cele patru miniaturi, intitulate *Culori* (pe versuri de Adrian Maniu), (1969), precum şi cele *Cinci lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke* (1970) reprezintă un nou stadiu în creaţia sa vocal-instrumentală, dezvăluind o latură afectivă de profundă şi poetică vibraţie.

După acest drum de bogată experienţă creatoare, în care resursele folclorului şi ale stilizării lui au fost valorificate de către compozitor pe cale diatonică sau cromatică, instrumentală sau vocal-instrumentală, stilul său actual prezintă un aspect sintetizator particular: melodismul continuă să-i servească exprimarea muzicală, dar într-o manieră extrem de concentrată, ajungînd la esenţa lui motivică. Cromatismele sînt folosite în continuare, dar pierzîndu-şi funcţia de sensibilizare de la o treaptă la alta şi tinzînd spre o dezagregare în sunete autonome. Tehnica punctualistă care rezultă din această concepţie stilistică, prinde însă o nuanţare autohtonă, prin polarizarea sunetelor în jurul unor centri modali, care formează în ansamblul muzicii nuclee de tip motivic popular.

Tendinţa către concentrare şi economie a mijloacelor de expresie — reflectată în factura melodică şi în reducerea complexelor modale la grupuri mici caracteristice — are consecinţe asupra tuturor parametrilor stilistici, mai evident în formă — concepută acum pe dimensiuni restrînse şi cu contururi interioare mai estompate. În această nouă concepţie sînt realizate ultimele lucrări pentru pian — suita *De-ale copiilor* şi mănunchiul de *Patru cîntece maramureşene* — care, alături de *Cvintetul pentru suflători de alamă* (1970) au pregătit realizarea originalelor *Variaţiuni pentru pian şi orchestră pe o temă populară* — o demonstraţie de sinteză între tradiţie şi contemporaneitate, între naţional şi universal.

Distins cu diferite premii de compoziţie (în 1946, 1955, 1962), cu titlul de Maestru emerit al artei (1964), ales în conducerea Uniunii compozitorilor (1963 — 68), Tudor Ciortea îşi înscrie numele printre valoroşii noştri compozitori, reprezentînd cu profunzime şi înaltă competenţă specificul muzical românesc. Admiraţia publicului, a iubitorilor de muzică, dragostea colegilor şi a elevilor săi, atestă permanent valoarea prezenţei sale în viaţa învăţămîntului şi creaţiei muzicale româneşti.

IOANA ŞTEFĂNESCU

Franz Xaver Dressler

Numele lui Franz Xaver Dressler este legat de dezvoltarea vieţii muzicale a Sibiului şi în special de şcoala de orgă din ţara noastră. Este îndeobşte cunoscut faptul că oraşul de pe lîngă Cibin poate fi mîndru de lunga sa istorie în domeniul artei sunetelor, oraş în care au activat Gabriel Reilich (1672—1677), cei doi Johannes Sartorius, tatăl şi fiul (sec.XVIII) ca şi o pleiadă de alţi numeroşi buni meseriaşi muzicali (compozitori şi organişti) ale căror fapte pot fi urmărite pînă în secolul XIV. Şi totuşi, cu venirea lui Franz Xaver Dressler la Sibiu (1922) a început o nouă epocă de dezvoltare. Timp de jumătate de veac, viaţa muzicală a vechiului oraş a fost dominată de figura unui muzician pur sînge, cu vervă rar întîlnită, cu simţ artistic extrem de dezvoltat, intuiţie muzicală fenomenală.

Toate acestea fiind dublate de o pregătire profesională dintre cele mai serioase au avut drept rezultat o certă încununare artistică. Cine l-a auzit interpretînd la orgă Bach sau Reger sau improvizînd liber (au fost numeroase apariţiile sale la Ateneu) cine l-a urmărit în oratorii, nu poate fi decît fermecat, după ani.

Fără activitatea sa, muzica de orgă din ţara noastră n-ar fi ajuns niciodată la nivelul actual. Mult timp a existat chestiunea insurmontabilă a lipsei de organişti autohtoni, din lipsa unei şcoli de specialitate. Franz Xaver Dressler are meritul de a fi reuşit să creeze o adevărată pepinieră de organişti : Kurt Mild, Helmut Plattner, Joseph Gerstenengst, Horst Gehan sînt nume de mult devenite familiare melomanilor.

Dressler, la Sibiu, şi Bickerich, la Braşov, se situează, prin activitatea depusă, în primele rînduri ale organiştilor-pedagogi.

De curînd el a împlinit 75 de ani, plini de muncă pasionată în slujba muzicii şi a frumosului. Aş vrea ca aceste rînduri să fie un omagiu din partea unui discipol.

Franz Xaver Dressler s-a născut la Aussig Elba (Cehoslovacia) în anul 1898, la 19 noiembrie, într-o casă de muzicieni. Tatăl său era organist şi cantor. Studiile muzicale şi le-a făcut la Praga şi la Leipzig, unde a lucrat cu Max Reger (compoziţie), Karl Straube (orgă), Otto Weinrich (pian) şi Arnold Schering (istoria muzicii).

În anul 1922 a fost chemat să ocupe postul de organist care, la sfîrşitul secolului trecut era cuplat cu cel de cantor, la Catedrala luterană din Sibiu, post pe care l-a deţinut pînă în anul 1970. Totodată a fost numit profesor de muzică la liceul Bruckenthal. Dressler a venit din Leipzig, ca sol al unei mari tradiţii, legată de activitatea multor muzicieni mari care şi-au propus ca primă misiune răspîndirea artei lui Johann Sebastian Bach. În această cetate a muzicii lui Bach, Dressler şi-a căpătat formaţia. Ajuns la Sibiu, pe un teren foarte fertil, tînărul muzician, dornic de afirmare, şi totodată doritor de a face din Sibiu un centru muzical asemănător cu Leipzig-ul, încearcă să canalizeze vechea tradiţie pe un nou făgaş. Începe prin înfiinţarea corului de copii Bruckenthal, copie fidelă a corului Sf. Toma din Leipzig, chiar în cel dîntîi an de activitate. Apoi introduce la Catedrală motetele săptămînale, interpretînd muzică *a cappella* de compozitori ca Palestrina, Orlando di Lasso, Josquin de Près, Sweelinck, Gabrieli, Schütz. Lucrările acestora mai răsunaseră cîndva, cu secole în urmă, în oraşele din Transilvania, probabil şi la Sibiu, dar ca şi în centrele muzicale apusene, au dispărut pentru îndelungată vreme din programele concertelor. Au fost interpretate astfel, pentru prima oară, toate motetele la 8 voci de Bach, unele lucrări de Brahms, Reger, Bruckner, Distler, Pepping, Joh. Nepomuk David. ş.a.

Cu înfiinţarea corului „Bach", în anul 1932, a început a doua parte a activităţii lui Dressler.

Şi înaintea corului „Bach" au existat coruri mari şi bune la Sibiu, care au interpretat multe lucrări vocal-instrumentale de amploare, ca *Simfonia IX-a* şi *Missa Solemnis* de Beetoven, *Requiemul german* de Brahms ş.a., dar marile oratorii din epoca barocului au lipsit cu desăvîrşire din programele muzicale sibiene. Este

meritul lui Dressler de a fi popularizat capodoperele acelei epoci. Alături de *Matthäus-Passion* de Bach și *Messias* de Händel, *Creațiunea* de Haydn, *Requiemul* de Mozart și multe alte lucrări, au răsunat pentru prima oară în țara noastră *Johannes-Passion* (1933), și *Marea Missa în si minor* (1949) de Bach, *Oratoriu festiv* și *Jephta* (1942) de Händel, din opera *Idomeneo* de Mozart (1943), *Te Deum* (1936) și *Missa în re major* (1946) de Anton Bruckner, *Le Laudi* (1937) de Herman Suter. În mod practic el a abordat de fapt în această perioadă, care a durat pînă în anul 1962, mai toate lucrările principale din literatura muzicală vocal-instrumentală.

Trecerea corului „Bach" sub egida casei de cultură „Ștefan Gheorghiu", în anul 1962, iar apoi la filarmonica de stat din Sibiu, a însemnat deschiderea unor noi perspective în activitatea artistică a lui Dressler, preocupări noi. Acum centrul activității lui s-a deplasat spre oratoriul laic, operă și creația vocal-simfonică autohtonă. Multe interpretări au constituit totodată prime audiții pentru țara noastră. Consemnăm doar cîteva dintre acestea : oratoriile *L'Allegro ed il pensieroso* (1963), *Susana* (1970), *Il triomfo* (1972) de Händel, *Gesang der Parzen* și *Schicksalslied* de Brahms (1973).

Creația românească ocupă un loc important în programele concertelor din ultimii zece ani. Astfel, au răsunat la Sibiu *Balada celor patru minieri* de Sabin V. Drăgoi, *Mierla lui Ilie Pintilie* de Anatol Vieru, *Balada* de Mihail Jora, *Zorile de aur* de Gheorghe Dumitrescu, *Mama* de Matei Socor, *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, lucrări de Doru Popovici, Walter Klepper, Mircea Neagu, Gheorghe Șoima ș.a. Dacă la acestea mai adăugăm și interpretarea propriilor sale compoziții *Cantata pentru pace* (1959) și oratoriul *Cantica humana,* avem o impresie sumară despre munca artistică a lui Dressler în acest domeniu, care n-a fost însă singurul.

Ca organist, el a ajuns la treptele cele mai înalte de interpretare. Apreciat atît în țară și în străinătate, datorită recitalelor și concertelor sale, el a devenit un fervent propagator al muzicii de orgă, în special aceea a marelui cantor de la Leipzig și a profesorului lui, Max Reger.

La același nivel artistic s-au situat și interpretările sale orchestrale. Timp de 5 ani, din 1942 pînă în 1947, el a fost dirijorul orchestrei filarmonicii populare din Sibiu.

Și totuși, i-a rămas timp și pentru a compune. Dressler a atacat diferite genuri : simfonic, scriind *Simfonia dorică* (1959), *Tripartita* (1966) și *Impressio B-A-C-H* (1973), vocal-instrumental, *Cantata pentru pace* și oratoriul *Cantica humana,* muzică de cameră și instrumentală, muzică vocală cu acompaniament de pian sau orgă, coruri, precum și multe cîntece de mase. Desigur, n-a uitat nici instrumentul său preferat, orga, pentru care a compus *Toccata, Intermezzo* și *Fuga* (1955). *Consolation* (1925), *Trei corale* (1956), *Preludiu festiv* în Do major (1956) și Fantezie (1959).

Pentru meritele sale deosebite în domeniul artei a fost distins în repetate rînduri. A făcut parte din juriul concursurilor „Bach", din Leipzig — 1964 și „Primăvara la Praga" — 1966, a fost primit ca membru al societăților „Bach" de la Leipzig și „Händel" de la Halle. A fost distins cu ordinul „Meritul cultural cl. I", Medalia „A 25-a aniversare a eliberării Patriei", iar anul acesta, cu „Verdienstkreuz" cl. I, a Republicii Federale Germania.

Cu toate că împlinește vîrsta respectabilă de 75 de ani, profesorul Dressler a rămas la fel de tînăr, cu aceeași vigoare și plin de temperament, cu aceeași nețărmurită dragoste pentru muzică, cu aceeași capacitate de muncă, ca acum 29 de ani, cînd l-am auzit pentru prima oară cîntînd la orgă, și cînd în viața mea s-a produs o cotitură. Iar dacă astăzi am ajuns muzician, trebuie să-i mulțumesc în primul rînd lui.

ANDREAS PORFETYE

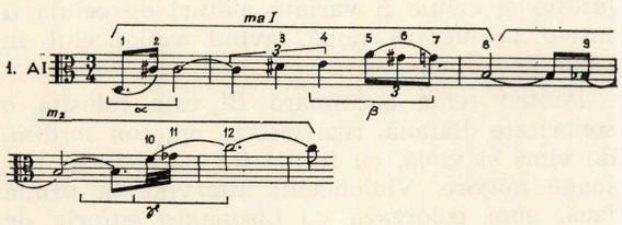
Cvartetul de coarde nr. 2 de Dumitru Capoianu

de **DORIAN VARGA**

În peisajul creației contemporane românești, Dumitru Capoianu ocupă un loc aparte, bine determinat de personalitatea sa. De la apariția *Divertismentului pentru orchestră de coarde și două clarinete* (1956) lucrare viguroasă, cu rădăcini adînci în cîntecul popular, trecînd prin originala muzică pentru filmele lui I. P. Popescu Gopo (1961—1963) pentru a ajunge la spiritualele *Variațiuni cinematografice* (1965), compozitorul a marcat jaloanele ce caracterizează în esență personalitatea sa : un muzician puternic ancorat în folclor, cu unele afinități pentru aspectele umoristice ale realității, dar și cu o legătură solidă cu viața înconjurătoare.

Aceste trăsături s-au reflectat clar în muzica sa și cele mai bune lucrări au fost acelea în care asemenea elemente au rolul precumpănitor. Ele sînt prezente și în lucrări de muzică de cameră sau concertante cum sînt : *Sonata pentru violă și pian* (1952), *Cvartetul de coarde nr. 1* (1954), *Concertul pentru vioară și orchestră* (1957), *Cvartetul de coarde nr. 2* (1963) și *Trio pentru vioară, violă și violoncel* (1968), deși într-o măsură diferită.

În general, putem spune că și *Cvartetul de coarde nr. 2* se integrează în coordonatele de mai sus, dar aici compozitorul urmărește lărgirea investigațiilor sale, în scopul îmbogățirii limbajului cu unele cuceriri ale tehnicilor contemporane. În acest sens, remarcăm caracterul dodecafonic al temei principale a lucrării care, în desfășurarea sa, epuizează cele 12 sunete ale totalului cromatic.



De aici însă, nu urmează angajarea compozitorului în tehnica serială, cu eliminarea tuturor elementelor tradiționale de structură și formă. Adoptînd numai unele procedee practicate în muzica contemporană, el dorește realizarea unei sinteze viabile cu structurile de bază verificate în decurs de secole.

Astfel, cvartetul păstrează cele trei mișcări tradiționale cu partea lentă la mijloc, dar nu este axat pe un centru tonal ; prima mișcare are forma sonată, cu două teme principale și cu cele trei secțiuni mari — expoziție, dezvoltare, repriză — fără a se sprijini pe dialectica tonală proprie lor ; tema principală apare în toate mișcările, îndeplinind o funcțiune ciclică, dar seria pe care este construită alimentează numai parțial liniile melodice și structurile armonice ale lucrării.

Prima parte, *Allegro risoluto,* începe cu tema principală A^1 *(ex. 1)* expusă de violă și reluată imediat la nona majoră-superioară, de vioara a II-a. Este o temă energică, cu o ritmică bogată, încadrată în măsura de 3/4.

Nu se sprijină pe nici un centru tonal, compozitorul preferînd în majoritatea situațiilor, suprapunerile politonale sau atonale.

Din linia melodică a temei principale, reținem trei tronsoane din serie, cu rol mai important în travaliul tematic al lucrării :

— celula α, capul temei, sursă a numeroase prelucrări pe baza pregnantului său profil ritmic și a intervalului de septimă mare ;

— celula β, pentru potențele sale melodice expresive ;

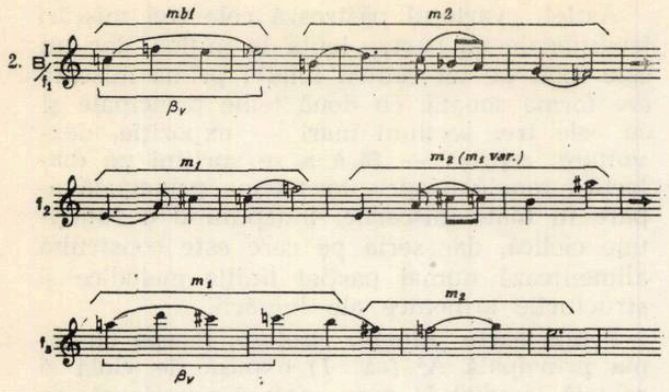
— celula γ , de asemenea pentru resursele sale ritmice și melodice, utilizate în pasaje de tranziție sau în unele linii contrapunctice.

Celulele α și β sînt încadrate în primul motiv ma^I al temei principale, folosit adesea singur pentru a reprezenta această temă, așa cum se va putea vedea în *Andante.*

După expunerile violei și viorii secunde, motivul ma^I mai apare în registre diferite și cu armonizări deosebite, prima oară la vioara I-a într-o variantă cu mișcare contrară (exceptînd celula α) și apoi la violoncel, în valori parțial mărite.

Trecerea la tema secundară a formei sonată, este realizată într-un scurt episod cu prelucrarea celulei α, repetată monoritmic de toate instrumentele pe două acorduri de undecimă, în crescendo și accelerando. Trebuie subliniat că atît tema principală A^1 și alte construcții dodecafonice existente în prima secțiune (de ex. liniile în triole de la *Più animato*) cît și diferitele episoade de legătură, se caracterizează printr-o cromatizare abundentă care elimină tonalitatea atît în liniile melodice cît și în înlănțuirile armonice.

Atmosfera se schimbă brusc prin rărirea tempo-ului — *Moderato assai* — și coborîrea dinamicii la *pp,* cînd violoncelul și viola *con sordini* se așează îndelung pe un acord de septimă mare. După această pregătire, vioara II-a expune în *p. molto tranquillo* tema secundară B^I. Este o temă lirică, delicată, în puternic contrast cu tema principală, structurată simetric în trei fraze, fiecare de cîte patru măsuri.



Prima frază, cuprinzînd două motive, suprapune bitonal pe acordul de *re major*, o linie melodică în *Fa major* cu colorit modal (treapta VII-a coborîtă — *mi bemol* — și treapta IV-a mobilă, *si becar — si bemol)*. Recunoaștem în primul motiv, celula β variată, iar în al doilea, reminiscențe de cîntec popular în caracter diatonic.

Fraza a doua continuă suprapunerea bitonală, dar atît dinamica cît și schimbările armonice frecvente tulbură calmul cu care a început tema secundară. Melodia reia de două ori variat, motivul al doilea al frazei precedente, în *La major* (cu treapta III-a mobilă — *do diez-do becar* și treapta VI-a coborîtă — *fa becar)*, iar armonia schimbă acordul de septimă mare în fiecare măsură (subdominanta și tonica din *Re major*, apoi în cădere frigică, treapta II-a și tonica din *La major)*.

Fraza a treia liniștește din nou atmosfera, cu reluarea variată a liniei melodice din prima frază la sexta majoră superioară, de astă dată în *Do major* (cu treapta IV-a mobilă — *fa diez — fa becar)*. Armonia folosește tot acordurile de septimă mare înlănțuite într-o progresie coborîtoare pe treptele V—I din *Mi major* și *Re major*, în suprapunere politonală.

Contrastul de atmosferă și expresie între cele două teme principale ale primei mișcări, este întărit de caracterul mai pronunțat diatonic ale temei secundare, deși cromatismul este prezent și aici într-o măsură mai redusă.

Cromatizarea intensă reapare în episodul următor, care face trecerea spre dezvoltare. Toate instrumentele atacă pe rînd, pornind de pe trepte diferite, primul motiv al temei secundare, apoi se reunesc într-o secvență monoritmică pe o variantă în valori micșorate ale aceluiași motiv. Suprapunerile politonale îmbină pe linie verticală acorduri de septimă și nonă, sau acorduri de cvarte, cîntate în *crescendo* și *accelerando*. Secvența se oprește pe o serie de acorduri politonale puternic accentuate în contratimpul viorilor cu viola și violoncelul.

Dezvoltarea cuprinde trei faze mai importante.

În prima fază este prezentată într-o formă variată, tema secundară B^1, cîntată *con tutta la forza,* cu fiecare notă accentuată, continuînd suprapunerea monoritmică în acorduri de cvarte și acorduri politonale. La fraza a doua a temei, instrumentele se despart în două grupe cîntînd în terțe fiecare, într-o imitație în canon la interval de nonă. Fraza a treia liniștește atmosfera prin *calando* și *diminuendo* pînă la *pp*, oprindu-se pe o pauză generală.

Faza a doua a dezvoltării începe cu capul temei principale A^1, reluat de violă și violoncel în *ff*, în tempo-ul *Ben più mosso*. Dar viola recurge din nou la tema secundară B^1, al cărei prim motiv mb^1 transformat într-o mișcare uniformă de pătrimi, este secventat, *vigoroso,* și acompaniat bitonal de viori. În aceeași manieră, motivul mb^1 este preluat apoi de vioara I-a, iar acompaniamentul sincopat trece la violă și violoncel. În încheierea fazei, vioara I-a cîntă tema principală A^1 parțial variată în mișcare contrară, susținută de celelalte instrumente cu acorduri politonale bogat nuanțate.

Faza a treia este caracterizată printr-o stare permanentă de agitație creată prin prelucrarea unor motive fărămițate ale temei principale A^1, cîntate monoritmic în optimi sau triole de optimi, cu arcușul în tremolo măsurat și cu nuanța *ff*. Vocile urmează o mișcare lineară paralelă sau contrară intens cromatizată. În încheiere viorile urcă cromatic pe trisoane majore pornind de la si bemol major iar viola și violoncelul coboară, începînd cu *si major*.

Pregătită cu un *crescendo* care atinge *fff*, repriza începe cu tema principală A^1, cîntată în octave, *con tutta la forza,* de violă și violoncel, cu acompaniamentul viorilor lunecînd pe acorduri bogat cromatizate.

În general în repriză este readus, în aceeași ordine și ceva mai concentrat, materialul prezentat în expoziție, dar distribuit în mod diferit la cele patru instrumente și cu o învestmîntare armonică variată.

Episodul de legătură cu tema secundară, folosește și celula β variată alături de celula α într-o prelucrare nouă, avînd violoncelul în rolul principal.

Pentru tema secundară B^1 este folosită o sonoritate diafană, realizată în *pp, con sordini,* de viori și violă, cu liniile lor paralele în trisoane majore. Violoncelul intervine la prima fază, apoi colorează cu disonanțe euforia de consonante totuși politonală a celorlalte instrumente.

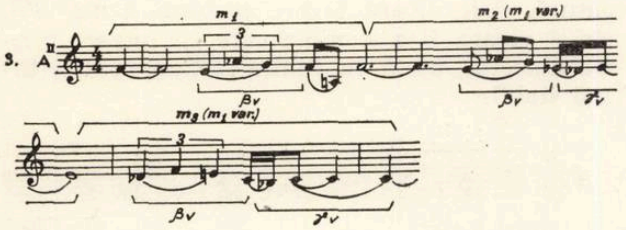
Episodul care a făcut legătura între expoziție și dezvoltare face acum într-o formă variată, trecerea la *Coda,* în *molto e subito incalzando* și *crescendo* pînă la *fff*.

Coda, în *Allegro vivace,* este concisă, rezumîndu-se la secventarea repetată a celulei α,

pe rînd, apoi simultan la toate instrumentele, pentru a se opri pe un acord de secundă mică, cu care debutează în *atacca* partea II-a.

Andante un poco rubato începe cu acordurile de secundă mică cu care s-a încheiat partea I-a, atacate în *ff, ruvidamente,* de violă și violoncel. Ritmica lor este variată pe timp sau contratimp în acorduri izolate și pe ritm cruzic sau anacruzic, în acorduri perechi.

Tema principală A^{II} este prezentată de vioara II-a pe coarda *sol,* pentru a imprima și cu ajutorul timbrului, o culoare gravă liniei melodice de un suflu larg. Prezența celulei β variată este remarcată în toate cele trei motive

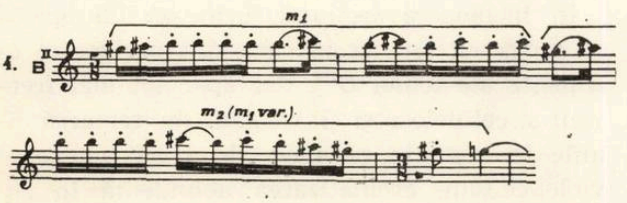


ale frazei ca element principal de expresie alături de varianta celulei γ cu ritm de anapest, care adaugă o nuanță de dramatism ultimelor două motive. Linia melodică în tonalitatea *fa minor* (cu treptele mobile, a III-a, *la bemol — la becar* și a VII-a, *mi becar — mi bemol),* este lovită la începutul fiecărui motiv, cu acordurile dure și străine ce conțin nota *fa diez.*

Vioara I-a preia în continuare tema A^{II} la octava superioară într-o formă concentrată (patru măsuri de 4/4 în loc de cinci), trecînd cu o inflexiune din *fa minor* în *mi minor* (cu secunda mărită *do becar — re diez,* de nuanță folclorică). Acompaniamentul violei și violoncelului continuă în aceeași manieră, dar cu un acord de secundă mare, pe dominanta lui *Re bemol major.*

Într-un tempo puțin mai mișcat, vioara l-a începe episodul de legătură cu secțiunea a doua a formei de lied, folosind elemente ale temei A^{II}. Nota lungă, în registrul acut al viorii prime, este susținută de violă și violoncel, cu acorduri puternice formate din trisoane minore în mișcare cromatică paralelă. În încheierea episodului de tranziție, toate instrumentele se adună pe o serie de acorduri, realizînd efecte de glissando simultan cu crescendo, apoi *rallentando e sforzando,* pe un acord de undecimă puternic disonant.

Secțiunea mediană a formei de lied începe cu o temă în spiritul jocurilor populare, cîntată *giocoso* de vioara I-a, tema B^{II}.



Ritmul jucăuș încadra, în măsura de 5/8, alternează combinațiile de 3/8 + 2/8 cu cele de 2/8 + 3/8. Linia melodică diatonică în *Mi major,* colorată modal de cvarta lidică, este susținută cu un acord de nonă, conținînd simultan și terța majoră și terța minoră (asemenea cu acordul bimodal realizat de Bartok pe baza seriei numerelor lui Fibonacci).

De la vioara I-a, tema B^{II} trece la violoncel într-o formă variată, cu alternări de măsuri de 3/8, 4/8 și 5/8, într-un *Re major* cu aspect modal mai pronunțat, prin adăogarea la cvarta lidică *(sol diez)* a septimei mixolidice *(do becar).* Susținerea armonică politonală folosește un acord de nonă pe nota *mi* cu prezența simultană a ambelor terțe (*sol diez* și *sol becar).*

Atmosfera de joc este întreruptă cu un acord lung (pe o măsură de 12/8) cu elemente politonale — *Mi bemol major, Mi major* și *Sol major* — repetat în diminuendo pînă la *ppp.* Un nou motiv melodic prezentat de violă imită formula populară de acompaniament la țambal, în care sînt repetate trei note : tonica, dominanta și o treaptă vecină cu una din acestea. Acordul susținut de viori, un trison pe nota *mi* cu ambele terțe, este suprapus bitonal liniei melodice în *fa diez major.* Același motiv variat trece apoi la vioara I-a în tonalitatea *Fa major,* fiind sprijinit armonic cu un acord de septimă mare, pe fundamentala *sol diez.*

După un nou acord cu structură bitonală urmează o scurtă prelucrare în stil contrapunctic, bazată pe elemente ale temei secundare B^{II}, cu intrări succesive în imitație ale celor patru instrumente. Liniile melodice au colorit modal dar suprapunerea menține caracterul politonal.

Este prezentat apoi în *pp, molto tranquillo,* într-o ținută sobră de coral, primul motiv ma^1 al temei principale din prima mișcare, cu valorile notelor mărite, cîntat la unispn de toate instrumentele. Prezența temei A^1 în *Andante* și apoi în *Final,* după cum vom vedea mai tîrziu, ca și folosirea unor celule din linia sa melodică la elaborarea altor teme principale ale lucrării (de ex. tema A^{II}) evidențiază *funcția* ciclică a temei A^1.

În încheierea secțiunii mediane, după repetarea unui acord de tredecimă, cele patru instrumente urcă în registrul lor acut cu mișcarea în șaisprezecimi a temei secundare B^{II}.

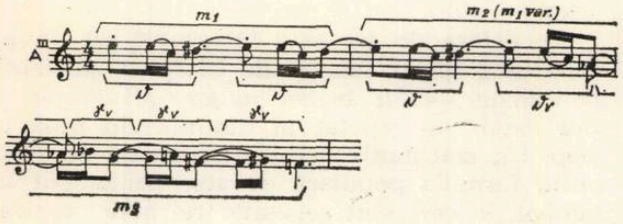
A treia secțiune, repriza formei de lied, începe ca și prima secțiune cu acorduri atacate în *ff,* acum însă în registrul acut al viorilor și violei.

Tema principală A^{II} a *Andantelui* este reluată de violoncel în registrul său grav, în tonalitatea *fa diez minor* și apoi după primul motiv în *mi bemol minor.* Acordurile bitonale ale celor trei instrumente nu se modifică dar punctează ritmuri variate permanent, întețind atacul lor la început, pentru a se distanța treptat la sfîrșitul mișcării. Violoncelul urcă

în registrul său înalt cu inflexiuni în *fa minor* (cu secunda mărită *re bemol — mi becar)* apoi în *si minor,* atacînd de repetate ori cu accente și *sforzandi* nota *fa diez,* cu care va începe partea III-a.

Trecerea la Final, *Allegretto giocoso* este făcută tot cu *atacca,* în mod spiritual, cu lunecarea cromatică a celor patru instrumente, de pe nota *fa diez,* transformată în treapta IV-a lidică a lui *Do major,* pe nota *mi,* terța tonalității.

Vioara I-a începe o temă spirituală de inspirație folclorică A^{III}, cu un caracter jucăuș, hîtru, care folosește un mod major de *Do,* cu treapta II-a ridicată. În acompaniamentul



cu arpegii largi în *pizzicato* a violoncelului, găsim și treapta IV-a ridicată, completînd astfel un mod major de *Do,* frecvent întîlnit în cîntecul popular. Alături de acest mod, susținerea armonică a violoncelului folosește și o a doua variantă populară a lui *Do major,* cu treptele a II-a și a VI-a coborîte, ceea ce îmbogățește și mai mult coloritul modal al temei.

Tema A^{III} este o temă scurtă, alcătuită din trei motive. Primele două motive folosesc de patru ori celula δ (înrudită cu celula γ) cu profilul său melodic și ritmic pregnant, alternînd ritmul de dactil cu acela de anapest. De un deosebit efect este organizarea ritmică a măsurilor de 4/4 prin accentele liniei melodice și ale acompaniamentului, transfigurîndu-le de fapt în măsuri de 8/8 cu metrica mixtă de 3+2+3. Motivul al treilea, construit cu o variantă a celulei γ cîntată în octave de vioara II-a și violă, spre deosebire de primele două care au un caracter diatonic, urmează o linie descendentă bogat cromatizată. Fraza astfel construită este repetată a doua oară, cu mici modificări în linia melodică.

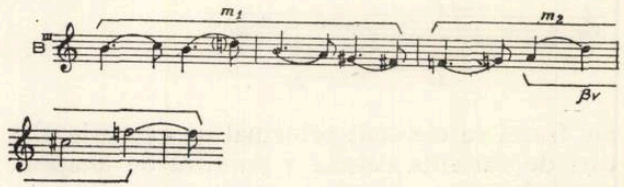
Urmează un scurt interludiu construit cu primul motiv al temei A^{III}, cîntat de vioara I-a în *si minor* (cu treptele modale a IV-a ridicată și a VII-a coborîtă) acompaniat cu armonii bitonale de violoncel, cu organizarea măsurii de 8/8 în metrica 3+3+2. Pe nota lungă o viorii prime, violoncelul răspunde cu o mișcare diatonică în pătrimi accentuate, de asemenea cu caracter modal, acompaniată în contratimp, de vioara II-a și violă. Întregul fragment este secventat la cvarta superioară cu unele modificări care accentuează aspectul politonal.

O nouă prezentare în *f* a temei principale A^{III}, ridică vioara I-a la octava superioară și adaugă o linie în imitații ale celulei, la vioara a II-a.

Cu aceasta se încheie expoziția temei principale a Finalului, cu funcția de refren în forma de rondo a acestei mișcări.

Legătura cu secțiunea a doua este făcută de un episod, construit cu elementele cromatizate ale ultimului motiv al temei A^{III}, într-o mișcare agitată de sextolete care se liniștesc treptat transformîndu-se într-o mișcare de optimi.

Primul cuplet aduce o temă cu un caracter cantabil expresiv, începută într-un tempo mai rar în stilul unui *fugato,* avînd drept contrasubiect mișcarea în optimi din episodul de legătură. Atît vioara I care prezintă tema B^{III}, cît și vioara II-a și viola care își împart contrasubiectul, evită în liniile lor un centru tonal stabil.



După răspunsul dat de vioara II cu subiectul la cvinta micșorată superioară și cu contrasubiectul preluat de vioara I-a, un scurt interludiu în *accelerando* și *crescendo* pregătește o nouă prezentare a temei B^{III}.

De astă dată stilul contrapunctic este înlocuit cu o mișcare paralelă politonală în trisoane micșorate la viori și violă, susținute de violoncel cu o linie largă, avînd caracteristic celula β, variată în triolă de doimi.

Tema B^{III} este preluată de violoncel într-o variantă redusă la trei măsuri și apoi într-o nouă variantă cu valori în întregime micșorate, cuprinsă numai în două măsuri de 4/4. Viorile și viola acompaniază politonal violoncelul, cu trisoane minore în mișcare paralelă cromatică.

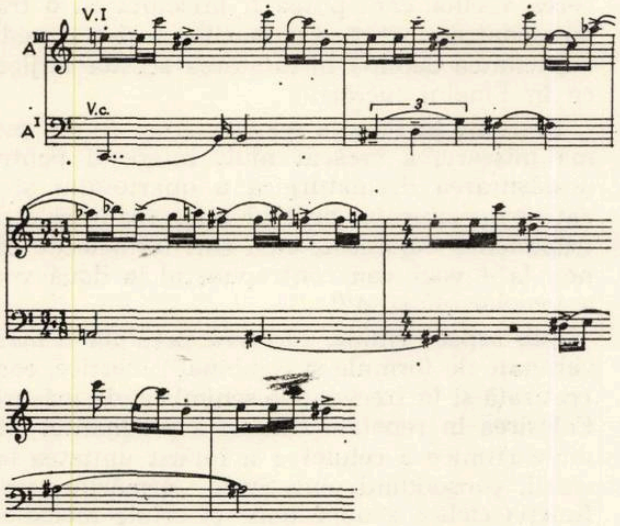
Un nou interludiu, construit cu elemente ale temei B^{III} în valori alternativ normale sau micșorate, pregătește ultima apariție a temei secundare B^{III}.

Vioara I-a reia primul motiv al temei în *p* cu tempo-ul inițial — *Moderato* — vioara II-a și viola o susțin politonal cu contrasubiectul în sexte paralele, în timp ce violoncelul îl cîntă în mișcare contrară. Rolurile se schimbă și primul motiv este cîntat în terțe paralele de violă și violoncel, iar contrasubiectul în sexte paralele de viori.

În încheierea secțiunii, urmează un episod cu tempo-ul animat în care sînt prelucrate elemente ale temei B^{III}, dar apar tot mai frecvent și celulele α și β variate. Se remarcă liniile în septime paralele ale viorii prime și violoncelului, cromatizarea abundentă în su-

prapunerile politonale ale celor patru instrumente ca și dinamica foarte agitată cu salturi de la *fff* la *ppp*.

După un acord disonant clădit pe trepte din *La bemol major* și *sol minor*, vioara I-a readuce spirituala temă a refrenului în repriză, constituind a treia secțiune a formei de rondo (A — B — A). Trebuie subliniat faptul că în această secțiune, tema A^{III} este contrapunctată în ambele sale apariții cu tema principală a lucrării, tema deodecafonică A^1, cîntată de violoncel într-o formă variată ritmic.



Întreaga secțiune se desfășoară în ordinea primului refren, dar învestmîntarea este mai bogată și mai variată contrapunctic și timbral. Astfel tema A^{III} este uneori împărțită între vioara I și vioara II (dublată la octavă de violă) iar alteori este cîntată de viori în octave, sau în canon la octavă; mișcarea în pătrimi accentuată a violoncelului din interludiu este dublată la octava superioară de violă și la fel, tema dodecafonică A^1, în a doua sa apariție, ca linie contrapunctică a temei A^{III}.

După un acord politonal (cu trisoane de *Re bemol major, Do major* și *Do minor*), atacat puternic cu *sfffz*, secțiunea se încheie cu celula α variată, cîntată monoritmic de toate instrumentele, *con tutta la forza*, în *glissando* spre registrele lor înalte.

Al doilea cuplet al formei de rondo (A—B—A—*C*) are la început un caracter puternic contrastant, după dezlănțuirea amplă de sonorități a secțiunii precedente. Vioara I-a cîntă în *p, molto tranquillo*, în tonalitatea *Mi major*, prima frază a temei secundare B^1 din partea I-a acompaniată în *ppp* de vioara a II-a și violă cu acordul de tonică. Lirismul cald al temei, susținerea armonică intenționat tonală (în aparițiile precedente era întotdeauna bitonală), nuanța delicată, tonalitatea luminoasă, toate acestea dau o impresie de calm și mulțumire. Vioara I-a continuă cu fraza a doua într-o formă variată, părăsind tonalitatea *Mi major* cu o inflexiune în *Mi bemol major*. Prima frază a temei secundare este cîntată și de vioara II-a în tonalitatea *Fa major*, susținută tonal pe plan armonic și apoi din nou de vioara I-a, în suprapunere bitonală, cu melodia în *Fa major* și armonia în *Sol bemol major*. Vioara I-a prezintă variat și ultimul motiv al temei tot în *Fa major* cu cvarta lidică subliniată atît melodic, cît și armonic, prin adăugarea la acordul de tonică a treptei a VI-a ridicate. În încheierea acestui episod deosebit, instrumentele se despart în două grupe, viorile urcînd în mișcare paralelă, iar viola și violoncelul coborînd, pentru a se opri pe un acord bitonal în poziție largă.

A doua fază a acestei secțiuni, ca o contrapondere după faza precedentă, este realizată în întregime în stil contrapunctic pe baza temei dodecafonice A^1. În *Allegro*, cu măsura de 9/4, pornind de la nuanța de *ppp*, violoncelul începe singur tema A^I, cu o ritmică nivelată în valori egale de pătrimi și doimi, dar cu seria dodecafonică respectată cu strictețe. Astfel transformată, tema A^1 servește la realizarea unui canon pe patru voci, la interval de septimă mare (caracteristic celulei α), cu o scriitură contrapunctică severă, dar nu și consecvent dodecafonică (seria nu mai este respectată în contrapunctul liber, după prezentarea temei de către fiecare voce).

Un al doilea canon cu aceeași temă dar la interval de octavă, este început cu o cvartă mai sus tot de violoncel. Intrările vocilor sînt apropiate iar liniile lor conduse mai liber, folosind însă numai elemente ale temei A^I. *Crescendo*-ul dublat de *incalzando* pregătește a treia reluare a temei A^1 în *ff*, cu linia viorii prime în mișcare contrară riguroasă față de linia normală a temei A^I cîntată de violoncel. Vioara II-a și viola îndeplinesc rolul de „umplutură" armonică în această construcție atonală, cîntată monoritmic de toate instrumentele. Ultima variantă este repetată în *accelerando* și în afară de prima notă a violoncelului (căpătînd treptat caracterul unei pedale în *ostinato*), toate celelalte note s-au transformat într-o mișcare uniformă de pătrimi. Aceeași variantă, intensificînd *accelerando*-ul, este reluată încă o dată, avînd cele două motive ale temei A^I separate, prin atacul anticipat de pedala violoncelului. Creșterea tensiunii este realizată apoi prin atacarea repetată a capului temei A^I, celula α.

Într-un tempo dublu față de acela în care a fost cîntată prima oară în această fază, tema dodecafonică A^I mai apare odată cu nuanța *fff*, oprindu-se pe un acord de cvarte din șase sunete.

Același acord reluat în *pp* după un moment de tăcere, sprijină linia melodică în secvență pe o celulă de trei note (amintind de celula β), în pașii obosiți ai viorii prime care coboară lent din registrul său înalt. Vioara II-a continuă cu primul motiv al temei principale A^I, (fără celula α, dar cu celula β) plină de expresivitate în conturul său melodic. În încheierea acestei secțiuni bogată în contraste, toate ins-

trumentele se așează îndelung pe un acord disonant construit din septime, cu fundamentala ritmată de violoncel.

Ultima secțiune a formei de rondo (A—B—A—C—*A*) prezintă tema refrenului cu oarecare nostalgie, cîntată cu surdină de vioara I-a, într-un tempo mai rar. Linia melodică în modul major de *sol* (cu treapta II-a ridicată) este susținută armonic politonal, cu acorduri de septimă larg deschise *(Re bemol major, Re major, Mi bemol major* și *Mi major)*. La reluarea motivului cu un semiton mai sus (în *La bemol major),* sprijinul armonic este mai sobru și mai simplu, rezumîndu-se la acordul de subdominantă al tonalității.

Un coral cîntat în *pp* cu surdină la toate instrumentele înlănțuie politonal în mișcare paralelă sau contrară, o serie de acorduri de undecimă. de nonă și de septimă. Culoarea armonică este schimbată apoi cu două acorduri de cîte șase sunete construite din cvinte, pe care vioara I-a așează liniștit celula α în valori mărite terminind lucrarea cu elementul ritmic și melodic cu care a început. Ultimul acord cuprinde treptele modului lidian de *Do* în suprapunerea a două trisoane, unul de *do major* și altul de *si minor.*

Opoziția între elementele diatonice-modale și cromatice se manifestă multiplu în această mișcare, îmbrăcînd însă și un aspect nou. Astfel tema refrenului A^{III}, are un caracter modal-diatonic în primele două motive și cromatic în al treilea (care însă e mai puțin important servind ca tranziție la reluarea frazei).

În secțiunea treia a formei de rondo, tema refrenului A^{III} este sprijinită contrapunctic cu linia temei dodecafonice A^{I}, într-un conglomerat de linii diatonice și cromatice.

Un contrast puternic este realizat, în cupletul al doilea unde, în prima fază este prezentată tema secundară $\mathbf{B}^{I}$ a primei mișcări, într-o învești mîntare armonică tonală și diatonică, iar în faza a doua, apare tema dodecafonică A^{I}, cu liniile bogat cromatizate, în tratare contrapunctică.

În încheierea lucrării însă, ultimul cuvînt îl are tema refrenului de inspirație folclorică, cu primele sale motive în caracter modal-diatonic.

Se pune acum întrebarea, în ce măsură a reușit compozitorul, în realizarea obiectivelor sale de sinteză a unor procedee tehnice contemporane, cu forma și structura tradițională a quartetului de coarde ?

Construcția formei de sonată a primei mișcări deși lipsită de cimentul tonalității, este realizată solid și echilibrat, datorită caracterului contrastant al celor două teme principale și proporțiilor în general reduse al secțiunilor sale. Am fi preferat însă ca în repriză, tema secundară să nu apară în același registru, chiar dacă învești mîntarea armonică este nouă.

Schönberg însuși în *Quintetul pentru suflători op. 26,* realizat în conformitate cu legile severe ale tehnicii seriale, plasează în repriză tema secundară la cvinta inferioară, fie numai pentru un colorit timbral nou.

Convietuirea unor principii armonice foarte variate, s-a dovedit posibilă, asemenea situații fiind cunoscute și din lucrările altor compozitori contemporani. Marea varietate a acordurilor, construite pe toate intervalele, ca și prezența unor armonii tonale, alăturate unor suprapuneri politonale sau atonale, nu mai supără astăzi urechile noastre. S-ar putea obiecta practicarea frecventă a paralelismului în conducerea vocilor care putea fi înlocuită cu o tratare contrapunctică. Compozitorul și-a dovedit capacitatea deplină în mînuirea acestor mijloace în Finalul lucrării.

Prezența în Final a temelor A^{I} și B^{I} din prima mișcare, a crescut mult interesul pentru desfășurarea dramaturgică a quartetului și a dat compozitorului prilejul unor realizări contrapunctice valoroase, cum sînt formele de canon la 4 voci, sau contrapunctul la două voci a temelor A^{I} *și* A^{III}.

Sub aspect ritmic, lucrarea prezintă o mare varietate de formule și combinații metrice, concretizată și în frecventele schimbări de măsură. Folosirea în repetate rînduri a pregnantei formule ritmice a celulei α a întărit unitatea lucrării, consolidînd obiectivele urmărite prin funcția ciclică a unor teme și celule melodice. De un rafinament plin de prospețime ni s-a părut organizarea ritmică a temei refrenului A^{III}.

În construcția melodică, compozitorul a folosit uneori seria dodecafonică, cel mai realizat exemplu fiind tema principală A^{I}. Toate celelalte teme au mai mult sau mai puțin, un caracter diatonic și modal, uneori de inspirație folclorică. Preferințele noastre înclină în favoarea acestora din urmă, luînd ca exemplu tema refrenului din *Final,* care ni se pare mai originală și mai inspirată fiind mai apropiată de personalitatea compozitorului.

Cunoașterea aprofundată a fiecărui instrument al formației de cvartet nu poate fi pusă la îndoială și de altfel, compozitorul s-a dovedit un excelent orchestrator, în *Variațiunile cinematografice.* De aceea ne surprinde abuzul de *tremolo* care sună într-adevăr bine în asocierea celor patru instrumente, dar poate duce la monotonie cînd este folosit prea mult.

În partitura lucrării, fiecare instrument este solicitat cu un material interesant, repartizat judicios, și cu fantezie, evitîndu-se repetările. Deși în desfășurarea sa, atît materialul tematic cît și modul de prezentare nu se ridică totdeauna la același nivel (de exemplu primul cuplet al Finalului ni s-a părut mai puțin original și insuficient concentrat) lucrarea impresionează prin numeroase pagini inspirate, prin vitalitatea și optimismul muzicii lor.

Jubileu orădean

Filarmonica din Oradea a fost înființată în urmă cu 50 de ani. Activitatea artistică dusă pe aceste locuri de Michael Haydn (concertist și drijor, organist de seamă) și în același timp — spre sfîrșitul secolului XVIII — a lui Karl Ditters von Dittersdorf, care prezentau concerte de muzică de cameră, concertele date de Pablo Casals în 1912, sau George Enescu și Bela Bartok, după 1916, au fost anticipațiile certe ale noului mugur simfonic orădean.

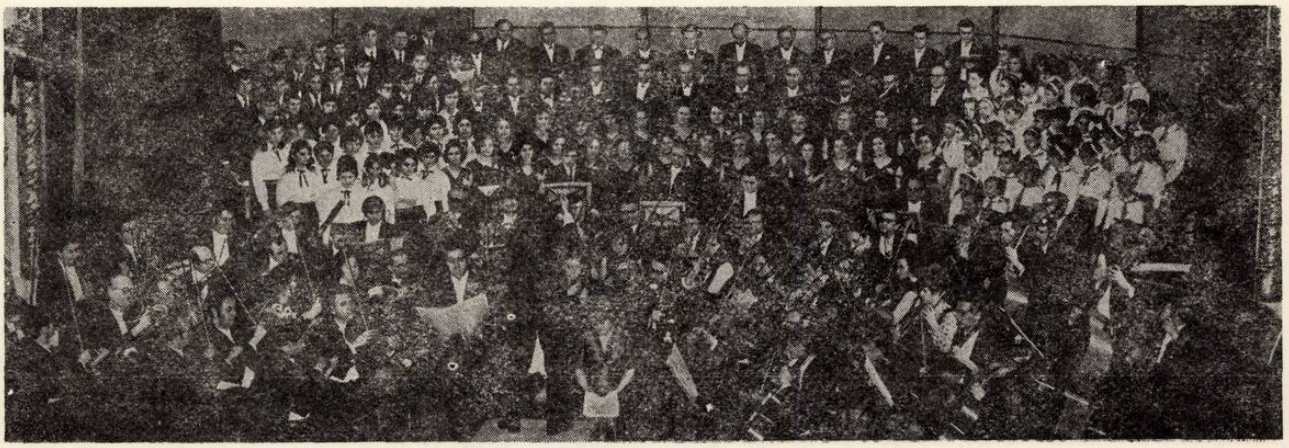
Eliberarea țării noastre de sub ocupația fascistă, a marcat o cotitură importantă și în activitatea Filarmonicii orădene. Reorganizată pe baze noi ea devine Orchestră de Stat. La pupitrul ei au apărut, pe rînd, ca dirijori permanenți prof. Ctin. Dulgheresçu, prof. Romulus Botta (unul din animatorii actuali ai muzicii corale bihorene), Aurel Popa, Liviu Florea, Remus Georgescu și cei doi conducători actuali, Erwin Acel și Miron Rațiu.

Au trecut 50 de ani de cînd s-a fondat Societatea Filarmonicii orădene. De atunci, această instituție a parcurs un drum ascendent, care — mai ales pentru rezultatele din ultimii ani — merită remarcat și apreciat. Cu străduință, acest colectiv și-a îmbunătățit și extins repertoriul promovînd cu consecvență creația românească actuală și de tradiție, prezentînd și numeroase prime audiții din care citäm *Simfonia* de Adrian Rațiu, *Meditații* de Wilhelm Berger, *Muzica festivă* de Ștefan Zorzor, *Simfonia* și *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Adam Czako, *Acasă, poem pentru voce și orchestră* de Maya Badian și multe altele. Față de aceste lucrări, ca și de alte prime audiții, publicul orădean a manifestat interes, ceea ce a dat imbold colectivului să prezinte cel puțin trei lucrări originale, în primă audiție absolută, pe stagiune. Cum s-a ajuns, însă, la interesul pentru tot ce este nou în muzica românească actuală, de către melomanii bihoreni ? Printr-o largă educație muzicală, susținută la toate nivelurile de înțelegere, vîrstă și preocupări, în mod permanent, în Oradea sau în alte centre ale județului ca Beiuș, Marghita, Alejd, Dr. Petru Groza, Salonta, Biharia și Tileagd. Ciclurile tematice abordate au fost cît se poate de variate, cuprinzînd tematici ca „Suita, sonata și simfonia", „Haydn-Mozart-Beethoven", „Muzica instrumentală italiană din sec. XVI și XVII", „George Enescu", „Compozitori români contemporani", „Succese și premii ale creației muzicale românești pe arena mondială a muzicii" și altele. Se cuvine a arăta că toate aceste manifestări au fost susținute „pe viu", tot colectivul orădean luînd parte la deplasările organizate cu aceste prilejuri, concertele lecții transformîndu-se de fiecare dată în adevărate concerte simfonice, în care explicațiile date de lectorul muzical Sandor Dionisie erau binevenite.

Filarmonica orădeană are ca preocupare permanentă și colaborarea cu artiștii amatori. Mulți membri din orchestră au fost repartizați pe lîngă o formație, cor, orchestră sau grup vocal. Alți instrumentiști au sprijinit diverse colective artistice care au reprezentat țara noastră, peste granițe, la diverse sărbători ale cîntecelor popoarelor. Dirijorii Filarmonicii participă în diferite jurii județene, ori susțin diverse conferințe pe teme de artă. Este de notat și colaborarea permanentă, dintre instituția orădeană și vechiul cor „Hilaria", care s-a materializat prin concertele vocal-simfonice, în care s-au putut audia lucrări ca *Mama lui Ștefan cel Mare* de Gh. Dima, *Rapsodia pentru alto și cor bărbătesc* de J. Brahms și altele. Dacă mai amintim și de colaborarea fructuoasă cu corul C.F.R. — P.T.T.R. din localitate, cu care prilej s-au prezentat mai multe concerte comune, cu programe cuprinzînd printre altele *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* de Beethoven sau în alte ocazii, concerte de cîntece patriotice, putem să ne creăm o imagine mai cuprinzătoare despre înțelegerea pe care orchestra simfonică bihoreană o are pentru mișcarea muzicală de amatori.

Filarmonica din Oradea urmărește permanent și creșterea necontenită a calității, experienței și randamentului tinerilor instrumentiști, absolvenți a diferite institute și care au fost repartizați aici. Există, în această privință, o încurajare permanentă. Cîțiva dintre noii angajați au colaborat în calitate de soliști, în cadrul unor concerte simfonice, sau au prezentat recitaluri de muzică de cameră, în organizarea instituției, sau a Casei de Cultură a Municipiului Oradea. Cu aceste prilejuri s-au remarcat violonistul Turzo Iosif, violonistul Petre Berindan,

Orchestra Filarmonică din Oradea și corurile Filarmonicii din Arad, Liceului Pedagogic și Liceului de Muzică din Oradea, dirijate de Erwin Acel



Filarmonica din Oradea, dirijată de Miron Raţiu, solist Daniel Podlovski.

violoncelistul Ştefan Virginaş, clarinetistul Iosif Laszlo, flautistul Ludovic Pech şi alţii.

Dirijorii permanenţi ai Filarmonicii orădene manifestă sîrguinţă în pregătire, talent în interpretare şi modestie în relaţiile cu instrumentiştii. Erwin Acel va împlini, curînd, 15 ani de la absolvirea studiilor făcute în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti. De la Botoşani — prima sa orchestră — şi pînă în Mexic, la Guadalajara, a fost o cale lungă de străbătut. Drumul acesta, greu, a fost presărat cu reuşite certe, care atestă încă odată, competenţă şi prestigiul de care se bucură peste hotare interpreţii noştri. Iată de pildă un extras din cronica ziarului „El Informador", Guadalajara, Mexic 1971 : „Tînărul maestru Erwin Acel — România — ne-a demonstrat o strălucită inspiraţie, în toate lucrările din program. Pasiunea şi vitalitatea sa au fost resimţite în redarea *Rapsodiei I* de George Enescu. Aici, dirijorul a reuşit să ne comunice coloritul şi sentimentele care se degajă din folclorul patriei sale şi care au fost primite cu calde şi prelungite aplauze".

Despre dirijorul Miron Raţiu se pot spune, de asemenea, cuvinte de laudă despre calităţile sale de interpret şi pedagog şi munca sa neobosită pe care o depune la pupitrul Filarmonicii orădene. „Miron Raţiu ne-a oferit în final o interpretare strălucită prin dirijarea *Simfoniei Fantastice* de Hector Berlioz. El a cerut totul de la orchestră. Corzile, lemnele, alămurile şi percuţia au cîntat cu dăruire şi acurateţă, cu un sunet plin şi un ritm just. Ascultătorii au fost ţinuţi într-o permanentă tensiune, de la primul sunet şi pînă la final, cînd, prin aplauze prelungi şi insistente au mulţumit oaspetelui român", scrie în noiembrie 1970 ziarul „Wolkswacht" din Greiz... Cronici din care desprindem bucuria şi emoţiile estetice resimţite de ascultători, în faţa celor două baghete orădene, purtătoare şi peste hotare a mesajului cald şi prietenesc, al oamenilor de pe cele Trei Crişuri.

Ansamblul folcloric „Nuntaşii Bihorului".

Mişcarea artistică de amatori

Integrîndu-se în ampla dezvoltare a vieţii noastre sociale, muzica bihoreană, — beneficiară a unei vechi tradiţii — se străduieşte să fie, mereu, alături de omul acestor meleaguri, reflectînd munca sa, îmbogăţindu-şi profilul spiritual. În acest context, mişcarea artistică de amatori capătă noi valenţe, însăşi noţiunea de „artist amator" fiind filtrată prin exigenţe mult sporite. Cadrul concret al manifestărilor cu caracter muzical este oferit de cele 8 case de cultură din oraşele judeţului, 87 cămine culturale din comune şi 348 cămine culturale, situate în sate. Pe scenele acestor aşezăminte de cultură îşi desfăşoară activitatea peste 100 grupuri vocale, 37 coruri, 40 formaţii instrumentale de muzică populară, 9 fanfare, 20 orchestre de muzică uşoară şi o orchestră de muzică de cameră. Noua Casă de cultură a Sindicatelor din Oradea, găzduieşte o activitate muzicală meritorie. Multe ansambluri de amatori, de diferite genuri, reprezentative pentru muzica bihoreană, îşi desfăşoară activitatea în acest edificiu. Societatea corală „Hilaria", constituie unul din vechile ansambluri muzicale ale Oradiei, alături de un alt colectiv, de acelaşi gen, corul bărbătesc „Cîntarea Bihorului" al Casei de cultură a Sindicatelor din Oradea, care este — relativ — nou înfiinţat. Graţie perseverenţei dirijorului Romulus Botto formaţia s-a aflat — în scurt timp — în faţa publicului din municipiu, în satele şi oraşele judeţului, în faţa camerelor de luat vederi, la concursul „Cîntare Patriei", unde s-a clasat pe un loc fruntaş, precum şi peste hotare, ca invitat al coralei „Kodaly" din Debrecen. Activitatea prodigioasă a unor formaţii mai noi, ne îndreptăţeşte să le considerăm ca trecute de etapa debutului. Dintre acestea se evidenţiază corurile pe voci egale din Oradea şi Dr. Petru Groza, taraful de la căminul cultural din Fidişelu de Sus şi al Casei de cultură din Beiuş, orchestra de muzică uşoară a Casei de cultură din Vaşcău, oprindu-ne aici cu această enumerare, fără a epuiza însă lista noilor apariţii pe harta muzicală a judeţului Bihor.

Creaţia muzicală a compozitorilor români înaintaşi, activitatea lor pe aceste meleaguri, este respectată cu sfinţenie. Un exemplu grăitor, l-a constituit comemorarea a 25 de ani de la moartea lui Francis Hubic, concertul dat cu acest prilej avînd o deosebită ţinută artistică, iar comunicările prezentate cu această ocazie de Sigismund Toduţa, George Pascu, Ion Bradu, Dan Smîntînescu, Nicolae Lungu, Chira Ioan şi alţii, constituie baza unui volum omagial.

Florica Bradu

Florica Ungur

Desigur, despre muzica bihoreană nu se poate vorbi fără a aminti că la baza tuturor activităților specifice acestei arte, a stat frumosul și apreciatul folclor al acestor locuri. Valorificarea sa, ca și culegerea noilor creații populare se face permanent și cu o deosebită pricepere și migală. Să amintin doar, că folcloriști ca Bela Bartok, Sabin Drăgoi, Constantin Brăiloiu au fost fermecați de comorile artei populare din această zonă. Astăzi, județul Bihor popularizează folclorul românesc în țară și străinătate, prezentîndu-l printr-o mulțime de interpreți valoroși. Dintre ei, numele Floricăi Bradu, și Floricăi Ungur se detașează net, prin turneele din Italia (premiul la Agrigento — Sicilia, decernarea titlului de Miss Primăvara Europa 1972 — Florica Bradu), Republica Federală Germania, Turcia, Olanda, URSS și alte țări. Florica Bradu, împreună cu socrul ei Ion Bradu, este și o pasionată culegătoare de folclor. În acest an, în notația lui George Vancu, urmează să apară culegerea *Cîntați fete, horile.* Tot din activitatea sa, se mai pot aminti numeroase filme realizate pentru Radioteleviziune, ori pentru diverse festivaluri internaționale folclorice, cum ar fi cel de la Dublin, prin aceasta epuizînd doar o mică parte din programul permanent al acestei mesagere a cîntecului românesc. Concursurile și serbările tind să devină tradiționale și dau dovada permanentei continuități a artei interpretative. Rapsozii bihoreni ca Bondar Viorica, Solomie Lucreția, Solomie Floare, Jurca Floare, Bonca Catița, Junc Floare și alții ca ei, au emoționat spectatorii și telespectatorii („Printre făuritorii Mioriței" decembrie 1973, „Țara Bihariei" 1973) cu cîntul lor. O altă manifestare devenită tradițională, o constituie „Zilele folclorului bihorean", festival ajuns la cea de a șaptea ediție.

Pe linia valorificării prețiosului tezaur popular bihorean, se înscrie și înființarea — în 1962 — a cunoscutului ansamblu folcloric „Nuntașii Bihorului", de pe lîngă Casa de cultură a Sindicatelor din Oradea. El a reușit de-a lungul anilor, să devină un merituos purtător și propagator al unor valori folclorice autentice, dînd numeroase spectacole în Oradea, în județ sau peste hotare. Ansamblul este constituit din amatori, de profesii diferite, români și maghiari și a primit de două ori distincția de „Laureat al Concursurilor Republicane". Mesager al artei românești în Europa, colectivul a cucerit prețioase trofee la mari festivaluri internaționale, printre care „Medalia de aur" al celui de al 11-lea Festival folcloric al Republicii Democrate Germane, Premiul pentru Artă al Ministerului Turismului și Spectacolelor din Italia, la Festivalul-Concurs folcloric internațional de la Agrigento, etc.

Evenimentele și actele de cultură amintite mai sus, constituie un prilej continuu de educație, vizînd, mai ales, aspectul formativ și dînd atenție tuturor componentelor ei, în planul educației patriotice, artistice și estetice. Amintim, în acest sens, și activitatea meritorie a Liceului de muzică și a Școlii populare de artă din Oradea, cu secție externă la Salonta și Batăr. Prezența activă în viața muzicală a țării noastre, sub aspectul interpretării și creației, face ca județul Bihor să constituie un punct luminos pe harta artistică a României, reflectînd veridic munca plină de dăruire a oamenilor de prin aceste locuri, aspirațiile lor spre o viață spirituală tot mai bogată.

CLAUDIU NEGULESCU
DUMITRU GRIGORE

LUCRĂRI ROMÂNEȘTI ÎN CONCERTE SIMFONICE

Uvertura de Theodor Drăgulescu

Examinarea listei lucrărilor lui Theodor Drăgulescu (născut în 1932) ne oferă o constatare surprinzătoare : dacă în epoca studiilor la Conservatorul din București (1953—1959) creația sa apare destul de consistentă, cuprinzînd 8 diferite piese simfonice, vocal-simfonice, camerale și corale, în perioada imediat următoare absolvirii studiilor ea se rărește în mod inexplicabil, compozitorul realizînd cel mult o lucrare pe an (dacă facem abstracție de cele cîteva muzici pentru filme de scurt metraj), iar în anumite intervale de timp (1965, 1967, 1968 și din 1970 încoace) renunță cu desăvîrșire la activitatea creatoare. Reținerea aceasta apare cu atît mai greu explicabilă, cu cît puținele lucrări audiate pînă în prezent în concerte publice ni-l dezvăluie ca pe un muzician bine pregătit, capabil să atace cu succes genuri dintre cele mai variate, în care dovedește că *are ceva personal de spus*. Impresia aceasta ne-a confirmat-o prima audiție a *Uverturii* sale, care — deși compusă în 1969 — a fost programată în primă audiție abia în acest început de stagiune 1973/1974, într-un concert susținut de Filarmonica „George Enescu", sub conducerea dirijorului craiovean Teodor Costin. Așa cum autorul își definește singur creația în programul de sală, „*Uvertura este o piesă ce se dorește dinamică, cu o ritmică pregnantă și cu volume sonore adeseori mari.*" Lucrarea este într-adevăr plină de dinamism și viu colorată, cele cîteva pasaje lirice care apar pe parcursul ei neputînd modifica această impresie de ansamblu. Scrisă pentru orchestră amplă, ea prilejuiește predominanța evidentă a alămurilor și a percuției, care se fac auzite cu insistență încă din secțiunea introductivă. De aci decurge caracterul festiv al întregii lucrări, la conceperea căreia Theodor Drăgulescu a folosit un limbaj accesibil, dar nu facil. Deși compactă, scriitura este „aerisită" ca instrumentație, permițînd urmărirea clară a diferitelor elemente componente ale tradiționalei forme de sonată. Execuția *Uverturii* sub bagheta lui Teodor Costin a scos în evidență calitățile piesei, determinînd un spontan succes de public.

Solistul serii, tînărul violoncelist austriac Heinrich Schiff, a fost așteptat cu mult interes, după succesul repurtat în stagiunea trecută ca interpret al *Concertului* de Lutoslawski, cu compozitorul la pupitru. Din primele măsuri ale *Concertului pentru violoncel și orchestră în la minor, op. 129* de Schumann, a devenit însă evident că muzica romantică pare a-i conveni lui Schiff într-o măsură mult mai redusă decît muzica contemporană. Ceea ce ne-a apărut supărător la solistul oaspete au fost mai puțin intonațiile nu tocmai exacte (lucru ce se întîmplă și cu unii artiști de renume consacrat), cît mai degrabă frazele sale lipsite de continuitate expresivă, cu surprinzătoare accelerări și încetiniri, învolburări și relaxări, fără ca acestea să fie motivate nici de litera, nici de spiritul partiturii. „Febră romantică" ? Poate, dar nu cu prețul sacrificării splendidelor cantilene schumanniene și a nobilului lirism al acestor pagini pline de farmec

În concluzia serii, Teodor Costin ne-a prilejuit audierea unei creații extrem de rar programate a lui Rahmaninov, *Simfonia nr 3 în la minor, op. 33*. Este păcat că lucrarea aceasta — scrisă în 1936, spre sfîrșitul vieții compozitorului — posedă un *Final* atît de puțin convingător ; dar într-o execuție atît de avîntată și de precis finisată ca cea a Filarmonicii „George Enescu", primele două părți ale Simfoniei ne-au oferit o considerabilă compensație.

EDGAR ELIAN

Cantata „Inscripție" de Vasile Herman

În fruntea colectivului simfonic al Filarmonicii „George Enescu", dirijorul Mircea Cristescu a prezentat cantata *Inscripție* pentru bariton solo și orchestră de Vasile Herman, inspirată și scrisă cu ocazia semicentenarului Partidului Comunist Român. De fapt, termenul „orchestră" apare întrucîtva exagerat, formația pentru care a fost concepută cantata avînd mai degrabă un caracter cameral : 9 instrumente de alamă (3 trompete, 3 corni, 3 tromboane), pian și timpani, în total 11 instrumentiști. Acest mic grup asigură comentariul instrumental al versurilor poetului Ion Brad, încredințate de Vasile Herman unui solist vocal, spre a fi cîntate și declamate. Patosul liric al acestor versuri, străbătute de un profund patriotism, și-a găsit un echivalent muzical corespunzător în cantata compozitorului clujean, a cărei atmosferă este determinată de gravitatea ideilor expuse în catrenul introductiv : *De febră, de neliniște nouă,/ Am deschis Istoriei cartea. / Drumuri fără întoarcere sînt două : / Libertatea și moartea !*

După acest „motto", cîntat de baritonul solist pe un fond muzical al alămurilor la unison, prima secțiune a lucrării își desfășoară ambianța aspră dramatică urmărind versurile unei poezii intitulată *Zimbrul*, după care un solo de trompetă, cu caracter de recitativ, face trecerea spre secțiunea următoare, purtînd titlul *Țara*. De această dată, primele patru versuri — exprimînd sentimentul patriotic în imagini de un lirism concentrat la esență — sînt declamate de solist în absența oricărui fond muzical, pentru ca următoarele opt versuri să fie din nou cîntate, pe un acompaniament instrumental, dominat de o expresie plină de severă noblețe. Ultimele patru versuri sînt din nou declamate, dar pe fondul unui tremolo de timpan, pentru ca în final să fie reluat catrenul ini-

ţial şi cantata se încheie pe concluzia gravă a versului *Libertatea şi moartea.*

În ansamblu, lucrarea vădeşte capacitatea compozitorului de a exprima ideea generatoare într-o formă concisă, fără digresiuni inutile, cu o remarcabilă economie de mijloace. Demnă de semnalat este şi consecvenţa cu care Vasile Herman a urmărit să transpună în muzică bogăţia de metafore a versurilor poetului Ion Brad, evitînd pînă la capăt să se lase antrenat pe panta unui „festivism" de circumstanţă.

Intenţiile sale au fost pe deplin înţelese de colectivul de instrumentişti şi de Mircea Cristescu, a căror interpretare a lăsat să se întrevadă seriozitatea pregătirii şi dorinţa de a prezenta lucrarea în cît mai bune condiţiuni. Partea solistică a fost asigurată de baritonul Ion Budoiu, solist al Operei Române din Cluj şi profesor al clasei de lied, oratoriu şi cantată la Conservatorul „George Dima" din Cluj — punînd în acţiune ansamblul mijloacelor sale vocale şi expresive, care au determinat numeroşi compozitori români să-i încredinţeze lucrări spre interpretare în primă audiţie.

Cantata „Anotimpurile frumuseţii" de Walter Mihai Klepper

Dirijorul I. Ionescu-Galaţi a prezentat, în primă audiţie, la Filarmonica „George Enescu", „Anotimpurile frumuseţii", cantată pentru tenor, cor şi orchestră de Walter Mihai Klepper, pe versuri de Toma George Maiorescu. Închinată Eliberării Patriei, a fost scrisă pentru o formaţie de amatori reşiţeni. Scurtele recitative pe care Valentin Teodorian le-a cîntat cu înmlădierile sale tenorale calde, specifice, ocupă un volum mai restrîns în economia cantatei — întreaga structură sprijinindu-se îndeosebi pe cor şi orchestră. Muzica este melodioasă şi compozitorul nu se desparte de stilul său tradiţional păstrat în limitele unui afirmat diatonism. Intervalica apare totuşi pe alocuri, contemporană, dar fără acele salturi forţate care au ajuns să fie spaima cîntăreţilor. Scriitura e modulantă iar orchestraţia aerată, fără încărcătură. Conţinutul eroic al cantatei s-a acordat bine şi cu unele ritmuri de marş. Corul (dirijor Vasile Pîntea) a vădit omogenitate, sonoritatea de ansamblu a fost rotundă, pasajele contrapunctice redate cu claritate. În orchestraţia compozitorului am desluşit momente interesante fiind de relevat fantezia cu care a încredinţat suflătorilor o seamă de elemente de bravură. Ele apar în ţesătura lucrării pe un plan secund. Fuga din partea centrală a cantatei, apoi anumite desfăşurări în canon au fost realizate distinct, cu claritate. I. Ionescu-Galaţi a dirijat cu multă aplicativitate insuflînd orchestrei o participare serioasă, corectă.

La scurt interval după ce cîntase Concertul în mi major de Bach cu orchestra Radioteleviziunii, Silvia Marcovici a fost solista Filarmonicii de data aceasta a Concertului no. 2 de Bartok pentru vioară şi orchestră. Interpreta a cîntat lucrarea cu notele în faţă — ceea ce nu e rău. Acest lucru exclude surprize interpreţilor ca şi ascultătorilor. Va veni însă, neîndoios, timpul să cînte concertul şi pe de rost. Temperament vulcanic, Silvia Marcovici a cîntat cu mult elan — pasajele de bravură — uneori de-a-dreptul acrobatice — fiind trecute cu uşurinţă. Ne gîndim îndeosebi la virtuozitatea cu care a redat cadenţa din prima parte a concertului. Dar şi momentele de cantilenă lirică cu rezonanţe de cîntece populare s-au bucurat de o interpretare care desvăluie sensibilitate, aderenţă la substanţa muzicală de fond a lucrării. Dirijorul a acompaniat excelent, cu menajarea solistei dar fără să neglijeze niciunul din pasajele în care orchestra a avut prilejul să se afirme cu plenitudine, cu strălucire.

În încheierea concertului, *Simfonia italiană* de Mendelssohn-Bartholdy căreia i-a fost redat farmecul melodicităţii, lumina, exuberanţa. I. Ionescu-Galaţi este un muzician activ, la noi şi peste hotare. El se prezintă totdeauna cu seriozitate la pupitru, fără nici o preocupare pentru gestul decorativ, teatral, pentru efecte exterioare.

Pregătirea concertului a fost făcută cu minuţiozitate, iar stăpînirea execuţiei, a interpretării, evidentă. Rezultatele excelente. Totul se judecă prin această prismă. Mai există însă latura cealaltă a dirijorului : ţinuta la pupitru. I. Ionescu-Galaţi e un dirijor prezentabil. Dar tocmai din această pricină trebuie să se ţină drept şi cu capul sus. Să planeze peste orchestră, nu să se cufunde în ea, aplecîndu-se uneori prea mult peste pupitrul său.

„Muzeu muzical" de Anatol Vieru

Orchestra de studio a Radioteleviziunii a concertat sub conducerea lui Ludovic Baci.

În centrul atenţiei s-a situat, desigur, prima audiţie a *Muzeului muzical* de Anatol Vieru, o muzică pentru clavecin şi 12 instrumente de coarde. Compozitorul a ales o temă *(Preludiul în Do major* din caietul I al *Clavecinului bine temperat)* care apare fragmentar şi cu... eclipse, la clavecin, în vreme ce coardele îi fac un anumit cortegiu sonor. Treptat, tema se reduce şi pînă la urmă se pierde. Interpreta, pianista Alexandrina Zorleanu, a realizat „eclipsele" de care facem menţiune, decuplînd pedalierul. În acelaşi timp clavecinul era „preparat" în stilul John Cage şi ceilalţi. Cortegiul sonor constă în tot soiul de intervenţii la coarde : pizzicatti, dar îndeosebi froti-uri pe strunele instrumentelor de coarde, transformate în acelaşi timp în instrumente de percuţie. În paranteză, trebuie să spunem că lovirea reiterată a corpului viorii, fie numai cu degetele, nu rămîne fără efect pînă la urmă, asupra sonorităţii acestei table de rezonanţă. Ne-am întrebat, de ce nu au fost folosite anumite instrumente de percuţie din arsenalul, azi bogat, al acestora ?

Am ascultat lucrarea cu o curiozitate mai mult sau mai puţin amuzantă, socotind-o un „banc" (ne fie scuzată expresia) muzical în stilul celui realizat, de pildă, de compozitorul Lukas Foss, tot pe un Preludiu (din *Partita în Mi major pentru vioară* de Bach) şi care credem că Anatol Vieru, cu siguranţă, că îl cunoaşte. În ceea ce ne priveşte avem dreptul să nu fim de acord cu o seamă de elemente declara-

tive ale compozitorului, prezente în programul de sală, îndeosebi cu aserțiunea că a deșurubat muzica lui Bach din contextul ei cultural pentru a încerca aducerea ei în planul naturii" (...! ?) Compozitorul are destule resurse creatoare personale. Cu atît mai ciudat ni se pare să se alinieze deliberat la unele mode pasagere. Oricine poate avea spirit de frondă ; oricine are dreptul să fie un iconoclast declarat. Dar credem că Bach se cuvine lăsat în măreția sa și nu folosit drept „cap de turc" și degradat pentru tot soiul de elucubrații muzicale, care dintre care mai năstrușnice. Dar nu uităm pe pianista Alexandrina Zorleanu care se afirmă totdeauna în chip deosebit de pozitiv cînd este vorba de prezentarea muzicii contemporane.

Am urmărit, ca totdeauna cu interes, *Passacaglia pentru orchestră* de Webern. Este prima sa lucrare atonală în stil schönbergian dar încă atașată de tradiție. Tema este reluată variațional ca în orice passacaglie clasică. Remarcabila culoare timbrală a fost realizată cu multă finețe de Ludovic Baci ca și *crescendo*-urile apoi *diminuendo*-urile succesive, precum și lirismul gingaș exprimat de viori.

În *Concertul în Mi major pentru vioară și orchestră* de Bach, solista Silvia Marcovici a dovedit, o dată mai mult, că stăpînește cu ușurință instrumentul său ; de asemenea, că dispune de un ton frumos, de mare claritate și de o deplină justețe. Violonista care are mult temperament nu trebuie să se consume însă în flexiuni exagerate ale bustului, cu aruncări, pe spate, apoi cu reveniri și aplecări subite, totul de o mobilitate exterioară excesivă, care dă impresia falsă că face eforturi mari pentru a cînta — ceea ce nu e nici pe departe cazul. În *Adagio* s-a manifestat însă nu numai cu sentiment dar și cu ținuta adecvată, cu contenență, cu o frazare îngrijită.

În ceea ce privește interpretarea propriu-zisă, trebuie evitate, îndeosebi vînd e vorba de Bach, acele contraste dinamice prea mari, cu căderi bruște de intensitate sonoră — de unde unele momente de adevărat *fading* cînd de-abia se mai auzea.

Ludovic Baci care a încheiat concertul cu *Variații* de Reger *pe o temă de Mozart* a vădit și de data aceasta remarcabilul său profesionalism. Investighează cu pasiune cele mai diverse domenii ale muzicii, în concertele sale aducînd mai totdeauna noutăți de interes artistic. Este un șef de orchestră foarte priceput, talentat și de o exemplară modestie.

Cvartete

Cvartetul „Pro-Arte", desprins din sînul Filarmonicii, a cărui contribuție la promovarea muzicii de cameră este notorie, a încheiat ciclul „Cvartetul românesc" prezentînd trei lucrări ale genului.

Am urmărit *Cvartetul no. 2* de Dumitru Capoianu, alcătuit din două mișcări *Allegro* care încadrează un *Adagio* (a se vedea analiza în cuprinsul prezentului număr al revistei noastre).

La 80 de ani, Ludovic Feldman se dovedește neobosit, prolific. Sub titlul de *Trei studii de concert* compozitorul a prezentat trei mișcări la care dacă nu iau parte chiar toți membrii cvartetului, în schimb apare un al 5-lea factor, un percuționist.

Lucrarea se prezintă ca un cumul al unor probleme de execuție dintre cele mai dificile — compozitorul urmărind anume acest lucru, socotind că ar putea servi astfel unor scopuri pedagogice. Deosebit de acest aspect am reținut însă duetul celor două viori din partea I, un duet desvoltat, acompaniat de o seamă de elemente de percuție, cîntul solo foarte liber și de bogată expresivitate al violei din partea a II-a, *Lento*, precum și acel *Allegro impetuoso* final realizat cu o interesantă participare contrapunctică a celor 5 muzicieni.

În sfîrșit, *Cvartetul Consonanțelor* de Pascal Bentoiu. A fost ca o îmbăiere într-o mare de sonorități calde, eufonice, de o consonanță cu totul agreabilă. Compozitorul a urmărit anume să realizeze o lucrare cu totul tonală, convins fiind că mai curînd sau mai tîrziu, „evoluția artei sunetelor va aduce inexorabil reintrarea consonanței". Fără să fim și noi la fel de convinși, trebuie să spunem că am ascultat acest cvartet cu sentimentul cel mai afirmat al unei depline satisfacții de ordin senzorial. Am încercat un sentiment de plenitudine, de neoboseală auriculară și de chietudine sonoră. Aproape că nu ne venea să credem că se mai poate scrie și așa... Stilul lucrării a apărut unitar și am savurat din plin acel unison, în spirit enescian, cu care a debutat *Larghetto* care reprezintă o muzică de mare sensibilitate și de interiorizare, predispunînd la o meditare senină. Foarte agreabilă și muzica melodioasă din ultima mișcare, *Allegro molto moderato*. Nu vom reda din aproape în aproape, tot ce-am notat noi de-a-lungul acestui cvartet realizat cu talent și cu meșteșug. Am sesizat unele rezonanțe de muzică spaniolă, în mișcarea *Giusto* precum și de muzică, ușoară, sincopată, contemporană în Final — ceea ce nu e rău. Ni s-a părut curios însă că Pascal Bentoiu a sucombat la rîndul său modei actuale, transformînd cutiile de rezonanță ale instrumentelor de coarde în instrumente de percuție. Interpreții — eminenți Varujan Cozighian, Avy Abramovici, George Popovici și Alfons Capitanovici (la care s-au alăturat în *Studiile de concert* de Feldman și virtuozul percuționist Nicolae Albulescu) se pare că s-au lăsat ușor convinși să-și bată instrumentele lor cu degetele... Să sperăm însă că și această modă va fi trecătoare. Relevăm în încheiere, ca o notă generală, ținuta artistică a formației „Pro Arte" și rolul jucat în promovarea cu succes a genului cameral în sălile noastre de concert.

„File de letopiseț" de Dumitru Bughici

Conducînd orchestra Radioteleviziunii, Olaf Koch, dirijor principal al orchestrei simfonice din Halle, a prezentat, în primă audiție *File de letopiseț* de Dumitru Bughici. Însuși titlul ne-a orientat atenția, într-o oarecare măsură, către conținutul lucrării ascultate, o lucrare evident cu caracter programatic.

— *Cum ați conceput această succesiune de adevărate tablouri muzicale ?*

Legat puternic de Iași, locul meu de baștină, am urmărit să redau unele sentimente, amintiri și gînduri, sugerate de viața care a clocotit și clocotește cu putere în capitala Moldovei.

Subliniind caracterul unitar, românesc al lucrării, aș evidenția bitematismul Preludiului, *bitematismul care domină, după cît mi se pare, întreaga lucrare.*

Este exact, cu precizarea că prima temă este de construcție personală, în vreme ce tema a doua, expusă de corn, este o frîntură de doină moldovenească.

În primul tablou intitulat Din vremuri de demult *un Largheto, am deslușit o evocare a vremurilor de odinioară. Este un tutti orchestral care apare mai întîi ca un murmur ce crește, se apropie, apoi se îndepărtează, se potolește.*

Pare într-adevăr o poveste de demult. Dar ce reprezintă Freamătul Copoului ?

Ca să vorbesc imagistic, am căutat să figurez un joc de copii, folosind în acest scop instrumente de culoare și îndeosebi, cum era firesc, pe cele de percuție.

Mișcarea are multă viață ritmică și sugerează realmente un joc de copii. Dar la un moment dat se aud la celestă și vibrafon ecouri din Hora Unirii. Semnificația acestora ?

Ele evocă ceasul de la Palatul ieșean care redă fragmente din *Hora Unirii.* Semnificația acestora e mai profundă. Am intenționat să sugerez nu numai unirea ce domnește azi între toți cetățenii ce locuiesc pe pămîntul românesc.

În mișcarea succedentă, Îndîrjirea Nicolinei — *pe care îmi îngădui să vă spun că aș fi denumit-o „Îndîrjirea de la Nicolina" răzbat accente de luptă. Este un* Allegro *în care se aud frînturi din* Internaționala.

Am înțeles să evoc lupta dîrză din anii 1932—1933 a muncitorilor ceferiști de la atelierele Nicolina.

Urmează apoi o mișcare moderato pe care chiar ați intitulat-o Răstimp de liniște. *Am recunoscut din nou cele două teme inițiale precum și un fragment de dans popular.*

Această mișcare este construită în formă de *rondo.* Fragmentul dansant despre care vorbiți este din jocul moldovenesc denumit *Butoiul.*

În tabloul intitulat Să nu se mai repete, *v-ați referit, desigur, la ororile războiului. Am aflat această mișcare mai complexă, recunoscînd în acel* Furioso *inițial o atmosferă de groază.*

M-am referit, evident, la război în genere, cu toate ororile lui. Este un *crescendo* care se înalță furtunos către un imens *fortissimo* la care participă toată orchestra; un adevărat haos în care muzica are un caracter pe alocuri aleatoric. Apoi o pauză în care clopotele de la palat bat în liniște iar corzile epiloghează dureros, în surdină, asupra cataclismului care a zguduit omenirea.

În ultima parte, Iașul de ieri și de azi, *am recunoscut ca o însumare a tuturor elementelor tematice din celelalte părți — ceea ce conferă lucrării, evident, un caracter ciclic.*

Am căutat să redau în sonorități bogate și într-o suprapunere tematică, în care tema inițială revine la sfîrșit ca o apoteoză, Iașul, cu eterna lui viață, cu viața-i înfloritoare de azi.

Îmi exprim cu acest prilej cele mai bune aprecieri despre arta dirijorului Olaf Koch, muzician distins și de o remarcabilă pregătire profesională, care și-a apropiat cu mult interes o lucrare nouă pe care a condus-o cu pătrunderea structurii sale intime, redînd-o apoi în chip foarte explicit ascultătorilor care au primit-o călduros.

Aceleași bune cuvinte și despre prezentarea însuflețită și competentă a Simfoniei a III-a, „Eroica" de Beethoven, precum și despre chipul în care a acompaniat-o pe talentata solistă, Cornelia Vasile în Concertul pentru vioară și orchestră *de Paganini.*

Mă raliez întru totul părerii dv.

Concertele Orchestrei „New Philharmonia" din Londra

Ca un preambul, ținem să relevăm la modul pozitiv „întorsătura" intervenită în activitatea de la A.R.I.A. care vădește, în stagiunea curentă, o incomparabilă grijă față de muzica ce ne-o favorizează. Ne referim îndeosebi la calitatea oaspeților solicitați. Un exemplu de marcă ni l-a oferit, indiscutabil, prezența în mijlocul nostru a orchestrei *The New Philharmonia* — succesoare demnă, de aproape un deceniu, a reputatei orchestre *Philharmonia* dirijată, în trecut, de cei mai mari șefi ai baghetei : Richard Strauss, Toscanini, Klemperer, Karajan etc. Dar și actuala formație se bucură de atenția marilor nume ale baghetei iar pînă în anul trecut ilustrul Otto Klemperer, a fost primul dirijor și președintele ei onorific.

În două concerte succesive date la Sala Palatului, orchestra a reușit să cîștige sufragiile celor mai exigenți iubitori ai muzicii.

Atuurile Philharmoniei ? Sînt mai multe. În primul rînd, vom releva clasa superioară a profesionalismului de care dă dovadă. Am urmărit soliștii precum și o seamă de membri ai formației în mici roluri ocazionale. Toți, excelenți instrumentiști. Este relevabilă, de asemenea, conștiinciozitatea cu care fiecare partidă instrumentală își împlinește, cu un profund sentiment al solidarității de grup, sarcinile asignate. Și mai există, de asemenea, acel interes individual și colectiv față de realizarea cît mai

aproape de perfecțiune a unei lucrări — totul afirmat cu o infinită discreție, cu acea ținută rezervată, care ține, credem, de temperamentul britanic.

La primul concert, tînărul dirijor finlandez Okko Kamu (premiul I la concursul de dirijat, „Herbert von Karajan" din 1969) a prezentat mai întîi, în demn păstrător al memoriei bardului Sibelius poemul *En Saga*.

Ascultăm rar această lucrare. Dar niciodată nu am urmărit-o cu atîta plăcere senzorială — dincolo de fondul ei epic și romantic — ca acum : sonorități de o mare transparență, nuanțe fine, ritmuri, uneori pătrunse de veselie, cărora succedau pînze sonore etale, calme, ca lacurile finlandeze... este o lucrare care pendulează între viața rece a nordului, și o dogoare, uneori meridională, (la care contribuie din plin unele ecouri ca de îndepărtate dansuri spaniole).

Am avut bucuria să luăm contact apoi, cu arta celebrului interpret al cîntecului englez și îndeosebi al muzicii lui Benjamin Britten, tenorul Peter Peers. De mulți ani, tot ceea ce a compus Britten în domeniul muzicii vocale a fost pentru Peers, tot așa cum, ne amintim, Franz Lehar nu mai scria decît pentru Richard Tauber. Între cei doi artiști englezi s-a stabilit o strînsă comuniune de gîndire și simțire. Fapt e că rareori ne-a fost dat să ascultăm un cîntăreț care să redea cu o artă atît de rafinată, cu un bun gust atît de captivant, originala muzică a lui Britten.

Am ascultat *Nocturna* pentru tenor, șapte instrumente obligate și orchestră de coarde — o suită de opt cîntece pe versurile unor poeți diferiți.

Peter Peers a cîntat tot timpul cu o distincție a frazării și eleganță a expresiei rar întîlnite. Aflat în al 64-lea an al vieții, Peter Peers ne-a făcut o adevărată demonstrație de artă subtilă, de o inefabilă poezie — totul cîntat în mezza-voce, cu o dicție splendidă, cu o capacitate de a emoționa exemplară. A fost o rară delectare artistică. A.R.I.A., cu un mic efort, ar fi putut să-l invite și pe autor, care îl acompaniază de preferință pe Peers, la pian.

Concertul a fost încheiat cu o *Eroica*, dirijată în cel mai bun stil clasic și spirit beethovenian, cînd, din nou, orchestra a făcut dovada înaltelor ei calități.

Dirijorul, foarte dinamic la pupitru, stăpînind bine orchestra a învederat o simțitoare preocupare pentru elementele de fond ale muzicii, răspîndindu-se însă într-o multitudine de gesturi și dezinteresîndu-se total de efectul lor estetic. Cu timpul își va rectifica, sîntem convinși, ponderîndu-le, manifestările sale exterioare.

Excelentele impresii lăsate de *Philharmonia* londoneză aveau să-și găsească o nouă și superlativă confirmare în cadrul celui de al doilea concert, condus de data aceasta de Norman Del Mar. Dirijor de bogate resurse, cu o vastă experiență profesională, Norman Del Mar a apărut ca un șef de orchestră ponderat, cu multă autoritate și a cărui arta esențială — dincolo de pătrunderea de adîncime a lucrărilor pe care le-a prezentat — consta în înscrierea, foarte elocventă pentru toată lumea, a desfășurării melodice, în acea nelipsită și perfectă condusă bătaie a măsurii. Astfel acea curbă cu toate detaliile ei, uneori sinuoase, nu a făcut decît să expliciteze, ușor anticipativ, derularea muzicii.

Am avut mai întîi un *Don Juan* de *Richard Strauss* realizat în cea mai bună tradiție : furtunos și romantic, plin de pasiune și de forță cuceritoare, iar în cele din urmă, un final dramatic, sugerînd moartea eroului... Ne-a amintit de minunatele realizări de odinioară ale maestrului George Georgescu. Notăm, cu acestea, că dirijorul Norman Del Mar este dublat de un valoros muzicolog (de curînd i s-a publicat o interesantă și substanțială lucrare despre Richard Strauss).

Am urmărit apoi mult executatul *Concert în fa minor* de Chopin în interpretarea tînărului pianist Michael Roll, care a debutat în 1963, cînd nu avea nici 17 ani, la Royal Festival Hall sub bagheta reputatului șef de orchestră, Sir Malcolm Sergent. Sprijinindu-se pe o tehnică cizelată, interpretul are meritul de a ne fi restituit un Chopin cît se putea concepe mai autentic. Vrem să spunem fără dulcegării, dar nici cu acea vehemență, care s-a cam acreditat în interpretările unor pianiști în ultima vreme. A fost o interpretare poetică dar fără a avea nimic efeminat, nimic edulcorat. Totul a însemnat stil și gust artistic pînă în cele mai mici dar expresive rubatouri. O *Ecoseză* suplimentară, bine ritmată a răsplătit pe numeroșii aplaudanți.

Concertul a fost încheiat cu *Simfonia I-a* de Michael Tippett, compozitor relativ vîrstnic (născut în 1905) dar care aparține indiscutabil, contemporaneității. A scris puțin dar a vădit totdeauna — și simfonia ascultată nu face excepție — o tehnică originală, în care am deslușit gustul său pentru tratările contrapunctice și o cît mai variată ritmică. Ne-a interesat chipul în care compozitorul a reușit să eșafodeze aproape întreaga lucrare pe baza unui simplu interval de cvartă — ceea ce măsoară măiestria scriiturii sale muzicale. Este un compozitor din zilele noastre dar modernismul său e moderat. Lucrarea a fost prezentată cu o claritate desăvîrșită, făcîndu-ne ca alături de calitatea muzicii, să apreciem o dată mai mult orchestra londoneză și pe remarcabilul dirijor, Norman Del Mar.

Opera „Ernani" în concert la Radioteleviziune

Dirijorul Carol Litvin și-a pus mai de mult munca și talentul în slujba unor manifestări muzicale diverse: concerte simfonice, concerte corale, opere-concert etc. Astfel, la începutul stagiunii 1973—1974 a prezentat opera *Ernani* de Verdi cu orchestra de studio și corul Radioteleviziunii, asigurîndu-și totodată concursul solistic al unor cîntăreți de primul ordin : Eugenia Moldoveanu, Octav Enigărescu, Cornel Stavru, Gheorghe Crăsnaru, Virginia Manu, Nicolae Andreescu și Mircea Bezetti.

Opera *Ernani*, mai puțin cunoscută la noi, se înscrie totuși printre valoroasele lucrări ale lui Verdi datorită nu numai melodicității ei inspirate, cuprinzătoare, țesăturii armonice colorate, calde și accesibile, dar și faptului că autorul s-a aplicat să zugră-

vească eroi de pregnant profil dramatic, să creeze, de asemenea, situații împinse uneori la limitele tragismului (răzbunări crunte, sinucideri etc.).

Desigur, o prezentare a operei sub formă de concert ne-a lipsit tocmai de aceste elemente ale dramei pe care Verdi le-a socotit primordiale, întrucît a considerat totdeauna muzica, cum spune poetul, „fiica ascultătoare a poeziei..." Așa stînd lucrurile, realizarea muzicală nu a mai apărut o componentă a spectacolului ci unica fațetă relevabilă.

Vom sublinia deci în primul rînd contribuția soliștilor. Cîntăreața Eugenia Moldoveanu este o soprană cu posibilități vocale și scenice dintre cele mai frumoase. Vocea sa de o desăvîrșită limpezime, frumos cultivată, s-a mișcat cu ușurință pînă în cel mai înalt registru. În complexul exigențelor impuse de rol (Dona Elvira) a vădit multă agilitate și strălucire în pasajele de coloratură cum a fost cel din actul I, *Ernani involami* (Ernani zboară cu mine). A apărut în rest o soprană lirică, expresivă, de o mare gingășie, după cum a fost puternic dramatică în final.. Este o artistă de remarcabile resurse și reamintim multiplele-i succese nu numai pe scena Operei Române dar și peste hotare, succese care au culminat cu decernarea Premiului I la Concursul internațional de la Tokio, pentru admirabila interpretare dată rolului titular din *M-me Butterfly*.

Vom mai desprinde unele momente de seamă ale operei, susținute și de ceilalți interpreți. Tînărul cîntăreț Gheorghe Crăsnaru (Don Ruy Gomez de Silva) și-a valorificat vocea sa caldă, gravă, bine timbrată, în *Infelice !* (Nefericitule) !) una dintre cele mai frumoase arii de bas scrise de Verdi. A cîntat cu tensiune dar i-am sugera uneori mai multă degajare, pe care o practică mai susținută a scenei, desigur, i-o va da. Baritonul Octav Enigărescu (Don Carlos) s-a distins tocmai prin dezinvoltura manifestată de-a-lungul întregului spectacol, fiind de menționat în mod deosebit aria *Lo vedremo veglio audace* (Îl vom vedea pe îndrăznețul) din actul II, cîntat cu sentimentul de desfidere adecvat. O participare deosebit de vie, permanent prezentă cu pătrundere și adîncirea rolului său a avut tenorul Cornel Stavru (Ernani). În roluri de secund plan au făcut o bună figură cîntăreții Nicolae Andreescu (Riccardo), Mircea Bezetti (Iago) și în special soprana Virginia Manu (Giovanna) a cărei voce penetrant-clară, justă, s-a făcut prețuită.

Duetele, terțetele au fost susținute echilibrat ca și septetul din finalul actului I. Corul (dirijor Nicolae Vicleanu) a cîntat cu entuziasm, cu dăruire, de la celebrul *Beviam* (să bem), cu care debutează opera pînă la nu mai puțin celebrul *Si ridesti il Leon di Castiglia* (Înalță-te leu al Castiliei).

Dar, exceptînd pe Eugenia Moldoveanu, vom arăta că toți soliștii au cîntat la maximum de intensitate — ceea ce nu e recomandabil.

Orchestra de studio a făcut un efort eficient și lăudabil, cîntînd corect, îngrijit iar munca fără preget a muzicianului Carol Litvin, care a coordonat cu seriozitatea și priceperea, modestia și rezerva, pe care i le cunoaștem, întreaga realizare, este demnă a fi elogiată.

Opera „Doamna Chiajna" de Nicolae Buicliu

Compozitorii noștri și-au axat mai de mult preocupările lor creatoare, în domeniul teatrului muzical, îndeobște pe fondul atît de bogat în evenimente, totodată atît de frămîntat și deseori dramatic, al istoriei poporului român. Printre ei, Nicolae Buicliu a scris recent opera în trei acte, *Doamna Chiajna*, sprijininu-se pe nuvela de valoroasă factură istorico-literară cu același nume a lui Alexandru Odobescu. Pentru prima oară, un compozitor s-a oprit asupra figurii de puternic relief epico-dramatic a Doamnei Chiajna. Ascendența istorică a acesteia (cobora direct, prin tatăl ei Petru Rareș, din Ștefan cel Mare iar soțul ei domnitorul Mircea Ciobanu, descindea la rîndu-i din Mircea cel Bătrîn) o îndreptățea să aspire la unirea Țărilor Române. Astfel, compozitorul a înțeles să înfățișeze un fragment semnificativ din viața de luptă a Doamnei, acela care începe cu moartea soțului ei și sfîrșește cu una dintre acțiunile pe care le-a condus ea însăși împotriva boierilor răzvrătiți și pizmuitori.

Atenția ne-a fost solicitată în primul rînd de muzică : melodioasă, fluentă, armonizată consonant (poate chiar prea consonant) și orchestrată simplu și aerat — totul la modul perfect accesibil. Stilul a apărut unitar iar nota specific românească, aproape permanent prezentă, devine pregnantă în momentele cînd în scenă apare poporul. În deosebi preludiile simfonice ale celor trei acte, evocatoare ale dramei, sînt scrise cu meșteșugul de care a dat dovadă mai de mult compozitorul. Doamna Chiajna a fost întruchipată de mezzo-soprana Elena Cernei care a participat alături de compozitor și la întocmirea libretului, fiind totodată și regizoarea spectacolului. Un asemenea cumul de atribuții a avut desigur avantajele sale, interpreta putînd contura cu mai multă eficiență rolul respectiv, construind personajul... pe măsură. Dar acest lucru comporta și riscul ca regizoarea să nu-și poată cenzura integral propriul său joc, mimica, etc., în vreme ce ea însăși era prezentă în scenă... Elena Cernei a izbutit într-o bună măsură să concilieze exigențele impuse de spectacol ; a beneficiat de asemenea de circumstanța favorizantă a vocii sale calde, dramatice, la răstimpuri de mare intensitate și strălucire și a ținutei sale scenice impozante. Recuzita a fost foarte generoasă cu protagonista, favorizîndu-i tot soiul de costume elegante, care dintre care mai fastuoase — zale aurii, cușme cu tuiuri impozante, mantiile bogate etc. etc. — pe care apriga și severa Doamna Chiajna ne îndoim că le va fi purtat vreodată. Dar, mă rog, istoria se cere și ea înfrumusețată...

O notă pozitivă a spectacolului o constituie și acea atmosferă românească pe care am aflat-o în scena ce reprezenta, după datină, ceremonia de la moartea lui Mircea Ciobanu, iar mai tîrziu, acea a ospățului de la curte, cu divertismentele de epocă. Trecînd peste dicțiunea în general precară, putem spune că s-au afirmat cu succes în roluri principale Eugenia Moldoveanu, artistă de mari însușiri muzicale și interpretative despre care am avut prilejul să vorbim mai pe larg în cronica la *Ernani*, întrucît rolul

Ancuței, (fiica Doamnei Chiajna) nu-i putea prilejui o desfășurare pe măsura posibilităților sale; Constantin Iliescu (boierul Radu Socol, pretendent la mîna Ancuței) și Valentin Loghin (Mitropolitul).

Corurile excelente (maestru Stelian Olariu), baletul (maestru Vasile Marcu), costumele (Elisabeta Benedek) și decorurile (Roland Laub) au contribuit pozitiv la închegarea spectacolului, condus cu siguranță și atentă participare de dirijorul Constantin Petrovici.

Emanuel Elenescu — Dan Grigore

Serghei Rachmaninov, de la a cărui naștere s-a împlinit un secol, nu putea lipsi, desigur, din recomandările de comemorare ale Consiliului UNESCO. Comemorarea marelui compozitor rus a ocazionat în plus, și la noi, manifestări artistice constînd în executarea unora din lucrările sale de seamă, prezente, de altfel mai de regulă în programele concertelor.

La Radioteleviziune, orchestra simfonică a înscris în programul dirijat de Emanuel Elenescu, *Concertul în do minor* pentru pian și orchestră, solist find Dan Grigore. Este lucrarea cu care tînărul solist și-a făcut intrarea, cu ani în urmă, în viața noastră muzicală și care ni l-a descoperit ca pe un talentat pianist.

Și de data aceasta am apreciat atît stăpînirea tehnicii reclamată de frumosul și pretențiosul concert cît și trăirea emoțională a unei muzici atît de adînc simțită și care a fost mult popularizată. Începînd cu acordurile inițiale masive, grave, de o pătrunzătoare melancolie, și continuînd cu tema nostalgică de o poezie atît de grăitoare pentru lirismul specific rus, pianistul a gîndit și dozat cu multă sensibilitate sonoritățile. Crescendo-ul viguros la pian și orchestră a avut amploare, potolindu-se după aceea, așa cum se cerea, în cantilena duioasă a cornului. Alternările de pasiune înfrigurată și de energie voluntară din tema succedentă, ca de dans, au fost redate cu tot contrastul necesar. Ele au generat din plin imagini tipice ale vieții, ale pămîntului rus. Solistul, în acord cu dirijorul, a creat apoi o atmosferă de reculegere în partea a doua a Concertului, ca o meditație liniștită, calmă, iar cadența de virtuozitate a fost redată cu expresivă bravură.

În sfîrșit, în ultima parte, revenirea la tema patetică inițială, reluată de întreaga orchestră, a fost marcată la pian de acorduri viguroase, masive. Dan Grigore a avut o prezență activă și energică, plină de strălucire. Concertul în do minor reprezintă succesul său culminativ. Suplimentele acordate, un *Preludiu* de Gershwin și o *Sonată* de Scarlatti — aceasta din urmă la o viteză de desfășurare cu care nu am fost de acord, căci i-a diminuat mult finețea ei de filigram — estompînd puritatea sonorităților — ne obligă să-i sugerăm interpretului, cît mai multă grijă și pentru micile piese, mai ales cînd aparțin unor personalități celebre. Pe Dan Grigore îl așteptăm însă într-o lucrare pianistică de importanță majoră care să ne dea măsura unui talent în reală ascensiune și a unui travaliu artistic cît mai bine organizat.

Dirijorul Elenescu și excelenta orchestră simfonică a Radioteleviziunii ne-au oferit în același program o spumoasă *Uvertură* la *Mireasa vîndută* de Smetana și *Simfonia Fantastică* de Berlioz.

Ținem să relevăm că această minunată lucrare care rezistă cu brio timpului dar care este de o interpretare foarte exigentă, a fost redată deasupra criticii. Am apreciat finețea sonorităților din Reverie apoi acel tumult de pasiune din prima parte. Scena *La bal* a avut o mișcare elegantă, aeriană, cu rubato-uri foarte ponderate, iar în *Scena la cîmp*, cei doi suflători au cîntat gingaș și evocator iar efecte tunătoare, la timpane, au fost bine susținute dar nu terifiante. *Marșul supliciului* și ronda infernală a *Sabatului* au fost redate foarte corect și sugestiv. Această *Simfonie fantastică* am dori să fie înregistrată de Electrecord.

J. — V. PANDELESCU

Mircea Basarab — Suna Kan

În continuarea ciclului „Prin țări și continente", Filarmonica „George Enescu" a invitat-o pe violonista turcă Suna Kan, propunîndu-i să interpreteze *Concertul de vioară* al compatriotului ei Ilhan Usmanbaș. După cum rezultă însă din scrisoarea (publicată în programul de sală) pe care dirijorul Mircea Basarab a primit-o din partea compozitorului, acesta consideră Concertul său ca o lucrare de tinerețe și ca atare nereprezentativă, sugerînd mai degrabă executarea unei alte lucrări, *Mișcare simfonică*, scrisă în 1966. În felul acesta, programul a ajuns să ilustreze viața muzicală a Turciei, atît prin compoziția lui Usmanbaș, cît și prin prezența pe afiș a violonistei Suna Kan, în *Concertul de vioară* de Sibelius.

Personalitate de seamă a muzicii contemporane turcești, Ilhan Usmanbaș (născut în 1921) s-a afirmat cu precădere în domeniul compoziției, pentru care s-a pregătit atît în patria sa, cît și în S.U.A. (ca bursier al fundației Koussevitzky și apoi urmînd studii de perfecționare cu Dallapiccola și Babbitt), dar a practicat totodată și arta interpretativă (ca violoncelist într-un cvartet de coarde), pe lîngă o susținută activitate pedagogică, la început în cadrul catedrei de compoziție, apoi ca profesor de istoria muzicii și forme la Conservatorul din Ankara. Calificarea sa profesională deosebit de solidă, obținută în contact cu personalități de prim plan ale muzicii contemporane, a lăsat urme clar perceptibile în *Mișcarea simfonică pentru orchestră mare*, în care folosește cu mult discernămînt (niciodată gratuit) felurite procedee de contrapunere a unor structuri clar diferențiate, ca și diverse moduri de emisie a sunetelor la coarde, la suflători și la percuție. În ciuda limbajului foarte evoluat folosit de compozitor, lucrarea vădește totodată influențe ale folclorului național, prezente în unele întorsături melodice specifice ale ambelor structuri. În ansamblu, *Mișcarea simfonică* constituie o creație de incontes-

tabilă ținută, care oferă o imagine concludentă a preocupărilor actuale ale școlii de compoziție turcești. Iar Mircea Basarab are indiscutabilul merit de a o fi prezentat în excelente condiții, dovedind atenția cu care a pregătit această primă audiție.

Violonista Suna Kan este o cunoștință mai veche a publicului Filarmonicii „George Enescu", în fața căruia a mai apărut în două rînduri, interpretînd Concertele de Mendelssohn-Bartholdy (în 1965) și de Bartok, nr. 2 (în 1968), cu o remarcabilă dezinvoltură, cu vigoare și elocvență. Impresia produsă de data aceasta, cînd a susținut partea solistică în *Concertul de vioară în re minor* de Sibelius, nu a fost cu nimic mai prejos. Se știe că lucrarea concertantă a maestrului finlandez prezintă nu numai enorme dificultăți tehnice (mai ales în finalul *Allegro ma non tanto*), ci ridică în fața interpretului și marea sarcină a salvgardării continuității expresive, fără de care Concertul apare doar ca o succesiune de momente izolate. Spre cinstea ei, Suna Kan a rezolvat cu succes ambele probleme. Cîntul ei a cucerit publicul printr-o virtuozitate permanent supusă unui auto-control riguros, un relief instrumental și o interiorizare expresivă, dovedind o maturitate artistică indiscutabilă. Pe de altă parte, violonista turcă a înțeles să asigure lucrării unitatea interpretativă absolut necesară.

În partea a doua a programului, Mircea Basarab ne-a oferit o execuție plină de măreție a *Simfoniei nr. 3 în do minor op. 78* de Saint-Saëns, sublinindu-i atmosfera profund impregnată de avînturi romantice, fără a se lăsa pradă sentimentalismului, la care predispun unele secțiuni ale lucrării (mai ales partea a II-a, *Poco adagio*). A fost o realizare de ținută, pentru care se cuvine să adresăm deopotrivă elogii întregii orchestre (în mare creștere de formă în acest început de stagiune) și lui Iosif Gerstenengst, care a deținut partea orgii.

Orchestra de Stat din Atena

Concertul susținut în sala Ateneului Român de către Orchestra de Stat din Atena, sub conducerea directorului ei general Andreas Paridis, ne-a oferit prilejul să cunoaștem îndeaproape această formație, care există ca atare de trei decenii, dar continuă de fapt o altă orchestră, a Conservatorului din Atena, înființată în urmă cu opt decenii. O asemenea tradiție face cinste culturii muzicale grecești, mai ales că din mijlocul acestei orchestre s-au ridicat personalități de seamă, dintre care dirijorul Dimitri Mitropoulos (fost instrumentist la percuție) a ajuns un maestru al baghetei de talie mondială, iar Filoctet Economidis și Theodor Vavayannis s-au impus ca remarcabili pedagogi ai instrumentiștilor atenieni. Actualul conducător al ansamblului, Andreas Paridis, este un muzician cu o temeinică pregătire profesională (fost elev al lui Bernardino Molinari la Academia „Santa Cecilia" din Roma) și cu o bogată experiență, dobîndită atît la pupitrul orchestrei sale, cît și la acelea ale unor vestite colective instrumentale din Anglia, Italia, Franța, R.F. Germania, URSS, S.U.A., etc. Gestica sa deosebit de sugestivă și temperamentul său specific meridional constituie trăsături caracteristice, remarcate încă din piesa de deschidere a programului, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, căruia i-a relevat deopotrivă ritmica pregnantă și atmosfera de robust optimism, ca și structura formală.

Aceleași însușiri temperamentale au dominat și în piesa următoare a programului, *Concertul simfonic pentru pian și orchestră în do minor* de Manolis Kalomiris (1883—1962), personalitate marcantă a muzicii grecești, fost președinte al Uniunii Compozitorilor din Grecia și autor a numeroase lucrări simfonice, camerale, vocal-simfonice, corale și de operă. Conceput sub influența romantismului tîrziu, într-o manieră care o amintește pe aceea a lui Rahmaninov, Concertul folosește intonații de sorginte folclorică grecească, datorită cărora poartă o vădită amprentă națională. Scrisă în 1934—1935, lucrarea oferă solistului prilejul unei ample demonstrații de virtuozitate, pe care tînărul pianist Aris Garuphalis (cu studii de perfecționare la Salzburg, Viena și Santiago de Compostella) a întreprins-o cu prisosință. Partea de cel mai mare efect a Concertului ni s-a părut a fi cea de-a doua, cu pasaje lirice, alternînd cu altele de mare agitație, și culminînd în momente explozive, în care pianul se dezlănțuie într-un *accelerando* intempestiv.

Posibilitățile orchestrei și ale dirijorului au fost apoi supuse unui exigent examen odată cu executarea *Simfoniei nr. 1 în do minor op. 68* de Brahms, a cărei substanță muzicală bogată se pretează unor concepții interpretative foarte diferite. Andreas Paridis a știut să gradeze atmosfera de la agitația *Allegro*-ului inițial spre concluzia imnică a corалului din *Final* (realizat într-un tempo extrem de lent), obținînd din partea instrumentiștilor săi o participare activă, plină de vigoare și de forță expresivă. Suplimentul de program — *Dansurile* de Nikos Skalkotas — a încheiat seara în sunetele unei muzici, care a cucerit publicul prin antrenul comunicativ al ritmurilor folclorice grecești.

Succesul obținut a constituit răsplata meritată pentru frumoasa realizare a colectivului simfonic atenian și a conducătorului său artistic.

Gunnar Staern — Cătălin Ilea

Un dirijor suedez la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", — iată o raritate în peisajul vieții muzicale bucureștene. Curiozitatea noastră a fost cu atît mai solicitată, cu cît Gunnar Staern — fost, la începutul carierei sale, șef de orchestră la Opera Regală din Stockholm — s-a impus în cursul ultimelor două decenii ca un dirijor itinerant, prezent pe afișele celor mai de seamă orchestre simfonice din Anglia, Elveția, Italia, R.F. Germania etc. și apreciat pretutindeni pentru capacitatea sa de a obține, cu un minimum de repetiții, maximum de randament artistic.

Prima lucrare înscrisă în program, *Uvertura operei „Nunta lui Figaro"* de Mozart, nu ni s-a părut relevantă pentru posibilitățile dirijorului oaspete. Execuția a fost precisă, scrupuloasă, dar lipsită de

plasticitate, mai mult exactă decît sensibilă, satisfăcîndu-ne mai de grabă pe planul virtuozității de ansamblu decît pe acela al muzicalității propriu-zise. Lucrarea aceasta de o surîzătoare transparență a discursului muzical, trebuie însuflețită de o intensă viață poetică, pe care stricta respectare a scriiturii și a tempilor nu o poate re-crea ea singură.

Abia în *Simfonia nr. 5 în re minor, op 47* de Șostakovici au ieșit la suprafață calitățile remarcabile înscrise în „cartea de vizită" a lui Gunnar Staern. De această dată, „răceala nordică" întrevăzută în pagina mozartiană introductivă a dispărut cu desăvîrșire, topită la flacăra dinamismului irezistibil pe care-l implică scrisul muzical al maestrului sovietic. Au fost scoase la iveală, cu un meșteșug ireproșabil, umorul semi-coroziv din *Allegretto,* intensitatea dramatică a meditațiilor autorului despre forțele obscure care amenință existența omului (în *Moderato* și în *Largo),* ca și afirmarea voinței hotărîte de a le înfrînge (în finalul *Allegro ma non troppo*). Am apreciat cu deosebire pregnanța cu care Gunnar Staern a realizat acele *crescendi* năvalnice, pline de o vitalitate explozivă, solicitînd — și reușind să valorifice — toate resursele orchestrei.

Între cele două lucrări extreme ale programului, *Concertul pentru violoncel și orchestră în la minor,* op. 33 de Saint-Saëns ne-a prilejuit reîntîlnirea cu Cătălin Ilea, promovat — de la începutul acestei stagiuni — la primul pupitru al compartimentului violoncelilor (pe care l-a părăsit în această seară, în favoarea podiumului solistului). Într-un opus care predispune cu ușurință la excese temperamentale, la „romantizări" de un gust îndoielnic, Ilea a știut să se mențină sub un auto-control permanent, fără a neglija frumusețea și căldura cantilenelor. Este un semn de maturitate artistică, pe care-l consemnăm cu plăcere și cu satisfacția de a avea în Cătălin Ilea un continuator demn al tradiției marilor violonceliști români.

Aurelian Octav Popa

Indiscutabil, Aurelian-Octav Popa reprezintă un „caz" ieșit din comun în peisajul artei noastre interpretative. Melomanul bucureștean, pentru care participarea la viața muzicală se limitează la prezența săptămînală la concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu", nu bănuește desigur că micul instrumentist cu ochelari, pierdut în masa orchestrei, la compartimentul clarineților, este de fapt *„un mare virtuos contemporan al instrumentelor de suflat"* (Roman Vlad), un *„clarinetist fenomenal"*, făcînd parte dintre acei artiști *„pe care nu-i poți întîlni într-o sală de concerte, decît dacă parcurgi un lung drum în Lumea Nouă"* (din presa americană). Extraordinară nu este, de fapt, la Aurelian-Octav Popa, virtuozitatea cu care stăpînește tehnica instrumentului său (tehnicieni virtuoși există destul de mulți în lumea internațională a muzicii), ci mai degrabă intuiția sa stilistică desăvîrșită, care-i permite să abordeze în mod practic orice lucrare scrisă pentru clarinet de-a lungul veacurilor de istorie a muzicii și s-o interpreteze în condiții de maximă autenticitate. Capacității sale uimitoare de asimilare a stilurilor din toate epocile îi corespunde o uluitoare disponibilitate de a activa în viața muzicală sub cele mai variate forme : solist în concerte simfonice, participant la formații camerale, prezent în spectacolele de la „9 1/2" ale grupului de artă coregrafică contemporană inițiat de Miriam Răducanu și mai ales susținător al unor recitaluri dominate de o atractivă notă de inedit. Predilecția sa pentru inedit — căreia i se adaugă și relativa sărăcie a literaturii dedicate clarinetului — îl determină, de altfel, să depună o febrilă activitate de cercetător al muzicii vechi, sursă inepuizabilă de îmbogățire a repertoriului, și să depisteze tot ce există mai valoros în creația contemporană pentru instrumentul său, nemaivorbind despre influența stimulatoare exercitată asupra compozitorilor români de astăzi, care i-au dedicat numeroase lucrări.

Noul recital prezentat de Aurelian-Octav Popa la sala mică a Palatului s-a înscris în totalitatea lui sub semnul acestei orientări, programul incluzînd în exclusivitate prime audiții de muzică veche și contemporană. Deși n-au fost concepute, în mod evident, pentru clarinet „ab originem", *Sonatele* de Carl Philipp Emanuel Bach și Georg Philipp Telemann au fost „adoptate" într-un mod pe deplin convingător de eminentul solist, care nu s-a sfiit să propună la Telemann o varietate de sonorități posibile, folosind o instalație electronică originală, datorită căreia clarinetul poate căpăta, pe rînd, timbrul diferitor alte instrumente. În această primă parte a programului, Aurelian-Octav Popa ne-a oferit o imagine concludentă a stilului unei epoci, care a pregătit apariția clasicismului instrumental.

Partea a doua a recitalului a reprezentat o cuprinzătoare antologie a literaturii contemporane a clarinetului, trecută în revistă deopotrivă pe coordonate de timp (piese compuse din 1933 pînă în 1972) și de spațiu (compozitori americani, asiatici și europeni). Interpretul a realizat aici un adevărat tur de forță, reușind să înfățișeze stiluri și orientări diverse cu o extraordinară capacitate de convingere. Prima din cele șapte prime audiții — *Sonata pentru clarinet solo,* scrisă de John Cage, în 1933 — a evidențiat rolul de precursor al compozitorului american, un discipol al lui Schönberg, în direcția conturării unor trăsături noi în muzica contemporană. Ne-a surprins apoi *Sonata* lui Octavian Nemescu nu atît pentru deplina stringență a arhitecturii (cu care sîntem obișnuiți din celelalte lucrări ale sale), cît mai degrabă din cauza datei așezate în dreptul ei :1962. Iată o lucrare care a așteptat mai bine de un deceniu pentru a-și afla prima audiție ! Dintre celelalte piese incluse în program, am reținut cu deosebire cele *Două piese pentru clarinet și cvartet* ale americanului Morton Feldman, remarcabile prin rafinata lor paletă de nuanțe dinamice, cele *Cinci piese pentru Shacuhaki* ale japonezului Makoto Moroi, îmbinînd cu măiestrie procedeele muzicii contemporane cu tradițiile artei muzicale extrem-orientale și *Toccata* lui A.O. Popa, demonstrînd inepuizabila fantezie a autorului-interpret în realizarea unei mari diversități de maniere de emitere a sunetului.

Pentru prezentarea întregului program de recital, solistul a apelat la concursul unui mănunchi de ti-

neri instrumentiști, dintre care s-a evidențiat mai ales Alexandrina Zorleanu la pian (sau clavecin), mereu dispusă să abordeze cele mai variate stiluri ale muzicii contemporane, alături de Alexandru Gavrilovici și Eduard Popa la vioară, Flora Ghiulamila la violă și Dan Cavassi la violoncel. Aportul lor — în funcție de cerințele partiturilor interpretate — a fost mai consistent în piesele contemporane decît în cele preclasice, la care s-a făcut resimțită o oarecare lipsă de grijă pentru punerea la punct a detaliilor.

Dacă, în ansamblu, recitalul a constituit o veritabilă performanță pentru Aurelian-Octav Popa nu este mai puțin adevărat că, pentru public, urmărirea cu atenția concentrată a părții a doua a constituit — de la un moment dat — o problemă. Oricît de excepțională ar fi realizarea unui muzician de talia solistului nostru, audierea succesivă a atîtor piese contemporane pentru clarinet duce în mod inevitabil la o senzație de sațietate și de oboseală. Iată o impresie pe care o supunem artistului, ca temă de reflecție înainte de alcătuirea unor viitoare programe de recital.

Dan Grigore

Printre puținii interpreți (nu numai din generația tînără ci și din cea matură) capabilă să umple sala Ateneului la un recital se numără și Dan Grigore, pianist care și-a atras de la primele apariții simpatia și încrederea publicului bucureștean. Aprecierea aceasta este fără îndoială pe deplin îndreptățită, căci tînărul artist prezintă întotdeauna programe interesante, substanțiale, pregătite cu minuțiozitate și vădind preocuparea de a face din virtuozitatea tehnică nu un scop în sine, ci un mijloc pus în slujba expresiei.

Aceste coordonate ale artei lui Dan Grigore au caracterizat și recitalul său, inițiat cu originalul *Carillon nocturne* al lui George Enescu, o sugestivă evocare a sonorității unor clopote care preced cele douăsprezece lovituri, anunțînd miezul nopții. Punctul următor al programului a constituit totodată și reușita majoră a serii. Selecționînd șase din cele 24 de Preludii ale lui Debussy (patru din *Caietul I* și două din *Caietul al II-lea*), Dan Grigore a dovedit din capul locului un criteriu de alegere personal, axat pe considerente de afinități expresive și nu pe dorința de a-și asigura succesul prin prezentarea paginilor celor mai populare (au lipsit din selecția sa atît *Catedrala scufundată*, cît și *Fata cu păr bălai*, *Trubadurii*, *Serenada întreruptă*, *Colinele din Anacapri*, *Dansul lui Puck*, *Poarta vinului*, *Focul de artificii*, adică tocmai piesele de mare circulație în programe de recitaluri). Dacă, totuși, *Preludiile* interpretate au găsit ecou în sensibilitatea ascultătorilor, aceasta dovedește marea disponibilitate a lui Dan Grigore de a pătrunde în esența acestor miniaturi programatice, de a le evidenția textura luminoasă, transparentă, de a crea o atmosferă puternic evocatoare, folosind o subtilă paletă coloristică (de pildă în gravitatea atmosferei din *Dansatoarele din Delfi*, în sunetele atît de economice din *Pași pe zăpadă* sau în imaginea unduitoare din *Ondine*).

Tot șase *Preludii* a ales Dan Grigore și din cele 24 ale lui Scriabin, concepute ca un ciclu destinat să parcurgă toate tonalitățile spectrului muzical, de la *Do major* la *do minor*, alternînd majorul cu minorul. Sînt piese fermecătoare, scrise la începutul carierei compozitorului și care se situează la polul opus față de marile sale creații tîrzii, impregnate de o problematică filozofică. Interpretarea lor a fost pe măsura intențiilor autorului, dovedind o gîndire matură în raport cu aceste piese de factură post-chopiniană, care predispun ușor la excese romantizante.

Partea a doua a recitalului a fost în întregime dedicată lui Chopin, din opera căruia pianistul a ales trei *Studii*, două *Mazurci* și două *Scherzo-uri*. În ansamblu, aceste pagini au fost parcurse cu acea alură improvizatoare, specifică muzicii marelui romantic polonez, cu simț poetic și cu o expresie pasionată. În pasajele care solicită din plin velocitatea digitală, precizia execuției a fost însă, pe alocuri, în suferință ; sub impulsul exuberanței tinerești, pianistul a depășit uneori și limitele muzicalității în *fortissime*, atacate cu un exces de violență. Sînt obiecții ușor corectabile, cărora Dan Grigore va ști desigur să le găsească remediul în viitor.

A fost o seară de indiscutabil interes artistic, care a confirmat drumul ascendent al unui pianist serios, sensibil, preocupat în permanență de îmbogățirea repertoriului său cu lucrări consistente și de găsirea unor mijloace de expresie personale. Este de așteptat ca evoluția carierei sale să urmeze și pe plan internațional un curs corespunzînd remarcabilelor sale merite artistice, care îl situează astăzi în primele rînduri ale pianiștilor români.

EDGAR ELIAN

Dragoș Cocora

Printre recitalele programate la Ateneul Român — Sala Studio — la începutul lunii mai, s-a aflat și cel susținut de concert-maestrul Filarmonicii din Timișoara, violonistul Dragoș Cocora, acompaniat la pian de Ileana Cocora.

A fost de fapt primul recital la București al violonistului, întrucît, în ultimii ani, l-am ascultat ca prim violonist în Cvartetul de coarde al Filarmonicii din Iași.

D. Cocora s-a prezentat publicului bucureștean cu un program în care a inclus *Sonatina* de Mircea Chiriac, *Sonata II în sol minor* op. 13 de Edward Grieg și *Sonata în Mi bemol major* op. 18 de Richard Strauss. După cum se vede, un program alcătuit cu grijă din piese nu prea des întîlnite în alte recitale.

Mă refer în mod special la *Sonata* de R. Strauss, foarte dificilă din punct de vedere al realizării unității stilistice, întrucît conține tendințe aparținînd diferitelor etape ale evoluției autorului, greu de închegat într-o unică linie muzicală. De aici și probleme dificile pentru interpreți în legătură cu frazarea și tehnica instrumentală propriu-zise.

Spre cinstea lor, soții Cocora ne-au redat *Sonata* într-o formă artistică de înalt nivel.

Cu deosebită vervă și înțelegere a fost interpretată binecunoscuta *Sonatină* a lui Mircea Chiriac.

Unele mici echivocuri de intonație la prima parte s-au datorat probabil emoției inerente debutului, dar mai ales insuficientei acomodări cu acustica destul de dificilă a sălii.

În altă ordine de idei, îmi face plăcere să constat valabilitatea unui opus nu prin ceea ce „se spune" despre lucrare, ci prin frecvența ei în sala de concert.

Privind prin această prismă, prima și ultima parte a *Sonatinei* mi se par și acum — după trecerea mai multor ani — cele mai reușite.

Am lăsat la urmă aprecierea despre *Sonata* de Grieg, întrucît vreau să remarc că interpreții au găsit o modalitate proprie de a îmbina logica gîndirii și structurării materiei sonore, cu fluxul expresiv, romantic prin excelență și de aceea greu de stăpînit.

În general, recitalul a constituit o bună carte de vizită pe care o așteptăm onorată și în viitoarele apariții.

DUMITRU BUGHICI

Aurelia Diaconu

Debuturi, afirmări, confirmări, aceste cuvinte erau tipărite cu litere mari pe afișul ce anunța un recital de arii și lieduri, dat de soprana Aurelia Diaconu, acompaniată la pian de Marilena Ilea și de o mică formație instrumentală.

Prin acest titlu se atrăgea într-un mod discret atenția celor interesați asupra caracterului de experiment al manifestării anunțate.

Și într-adevăr, concertele date în cocheta sală Studio a Ateneului nu sînt altceva decît încercări, experiențe. Ne-am mirat, deci, cum de a fost programată aici o cîntăreață care a dat mai multe recitaluri reușite la Sala mică a Palatului și care a participat ca solistă la multe concerte vocal-simfonice — este adevărat, majoritatea în orașele de provincie — o artistă care are la activul ei o îndelungată experiență artistică. Dar, să trecem peste acest lucru „fără importanță", cum desigur vor replica organizatorii concertului. Ce importanță are *unde* cînți, important este *cum* cînți. Da, așa este, dacă sîntem obiectivi. Dar sîntem întotdeauna ? Nu cumva, datorită experienței acumulate, nu luăm în serios un asemenea afiș mai cu seamă cînd manifestarea este și programată cu două ore înaintea concertului vestitei orchestre „Bach" din Leipzig ? De...

Lăsînd la o parte această „picătură amară" administrată interpreților de către Filarmonică am putut constata că numerosul auditoriu a părăsit sala cu o mare satisfacție. A fost în mod cert un concert de aleasă ținută artistică. Trebuie observat cu cîtă grijă a fost întocmit programul : Händel : 4 Arii germane ; Hugo Wolf : 4 lieduri pe texte de Möricke ; Mussorgski : ciclul de cîntece *Camera copiilor* și, în primă audiție, Felicia Donceanu : Cantata pentru soprană și un grup de instrumente „Mai sînt încă roze". Fără doar și poate, o alcătuire reușită. În afară de piesele lui Händel, toate celelalte au o trăsătură comună : sînt lucrări care emană un umor fin, evocă stări sufletești dintre cele mai subtile care alternează cu rapiditate uimitoare. Deci, lucrări ce reclamă o deosebită abilitate vocală, adaptare rapidă la noua situație sonoră cerută de partitură, în sfîrșit, inteligență interpretativă. Cîntăreața a răspuns prompt tuturor acestor cerințe. Mai mult, a reușit să închege toate acele fragmente, sau mai bine spus, fragmentări melodice într-un flux continuu, a reușit să conducă pe ascultător prin toate acele stări zugrăvite de compozitor. Citățm din lieduriile lui Wolf în special *Rămas bun* și *Mesajul berzelor,* redate într-un fel, care se apropie de ideal. Punctul culminant însă l-a constituit ciclul lui Mussorgski. Nici nu încerc să redau prin cuvinte ce am simțit atunci. Știu numai un singur lucru, că am gustat una dintre acele clipe muzicale cu care nu te întîlnești prea des în viață. Uitîndu-mă la cei din jurul meu mi-am dat seama că și ceilalți au fost captivați. Nu știu pe care să-l remarc în special ? *Cu păpușa, Cărăbușul, Cu căluțul de lemn* sau *Motanul hoț ?* Nu știu !

Dacă ne-am ocupat mai mult de Wolf și Musorgski nu înseamnă că Händel n-a fost redat la fel de bine. Dimpotrivă ! Dar, cel puțin pentru noi, aceasta nu a constituit o surpriză, întrucît mai cunoșteam realizările interpretei în stilul baroc, pe care-l stăpînește ideal.

În fine, am ajuns la un punct nu mai puțin interesant : e vorba de cantata Feliciei Donceanu. Compozitoarea a scris multe lieduri frumoase, agreate atît de public cît și de interpreți. Noua cantată nu este mai puțin valoroasă chiar dacă nu putem numi *frumoase* toate cîntecele scrise pe versuri de Macedonski din care cantata este constituită. Dar, muzica nouă nu mai reclamă azi acest epitet. *Interesant* este, poate, mai adecvat. Felicia Donceanu a încercat să păsească cu această lucrare pe un drum nou. Se poate urmări, mai ales în primele cîntece, preocuparea autoarei pentru limbaj. Însă cu cît a progresat în timp și importanță ea a uitat — și bine a făcut — ce și-a propus și a folosit limbajul ei propriu, bine profilat, interesant și frumos deopotrivă. Ca rezultat, muzica ultimelor cîntece este mult mai naturală, mai simplă, respirînd gingășie, seninătate, umor subtil și pe alocuri un charme cuceritor. *Rondelul rozelor de august, Valțul rozelor,* dar mai ales *Guzla* cu darul de a încînta.

Și în această lucrare, Aurelia Diaconu s-a arătat la înălțime, în dubla postură de cîntăreață și de „dirijor". Ea a fost ajutată cu eficiență artistică de o mică formație : Nicolae Maxim și Andrei Cristoforflaut, Octavian Morea-violoncel, Luminița Ghenceacelestă, Pace Constantinescu, Viorica Ciurilă, Ana David și Traian Sasu-percuție.

Îngrijit, acompaniamentul la pian al Marilenei Ilea.

Deci o *Confirmare* (scrisă cu litere mari) !

ANDREAS PORFETYE

Tinere talente

Concertul simfonic din 15 octombrie, desfăşurat la Conservatorul Ciprian Porumbescu din Bucureşti, a prilejuit afirmarea a doi tineri muzicieni : pianistul Alexandru Preda şi dirijorul Horia Andreescu-Rucăreanu.

Alexandru Preda, remarcat de cronicarii noştri ca un excelent pianist în devenire, confirmă pe zi ce trece speranţele investite în el. Posesor al unei tehnici cizelate, al unei gîndiri muzicale solide, el ţine să-şi afirme aceste calităţi cu strălucire. Cred că acesta este şi motivul abordării unei lucrări de dificultate (tehnică dar mai ales muzicală) : *Concertul în Mi bemol major* de Beethoven. Tînărul instrumentist a ţinut piept cu bravură capodoperei beethoveniene, reuşind multe momente de excelentă factură tehnică şi interpretativă. Totuşi, mi s-a părut prematură abordarea unei asemenea lucrări, care, prin profunzimea sensurilor ei multiple şi larga suprafaţă acoperită, cred eu, depăşeşte la ora actuală pe merituosul şi foarte tînărul pianist.

Horia Andreescu-Rucăreanu, aflat la clasa de specializare suprauniversitară, se dovedeşte în prezent a fi deja un şef de orchestră format. Tînărul muzician reuşeşte să creeze un echilibru remarcabil între aspectul exterior, concretizat prin gestul său suplu şi precis, şi cel interior, gîndirea sa muzicală sensibilă şi profundă. Orchestra cîntă cu plăcere sub bagheta lui, intenţiile sale fiind comunicate cu multă simplitate şi expresivitate. Tînărul dirijor ne-a oferit o mostră elocventă a talentului său, prin interpretarea viguroasă dată *Simfoniei a II-a* de Beethoven. Construcţia îngrijită, echilibrarea sonorităţilor între compartimentele orchestrei, supleţea frazărilor, iată atributele principale de care a beneficiat redarea lucrării beethoveniene. Tînărul şef de orchestră şi-a demonstrat şi excelentele calităţi de acompaniator, urmărind cu atenţie evoluţiile solistice ale lui Alexandru Preda şi Laurenţiu Dincă. Acesta din urmă s-a străduit să redea sclipirea virtuoză a *Concertului nr. 2 pentru vioară şi orchestră* de Paganini, dar nu a reuşit detaşarea atît de necesară în această cascadă de arpegii, game, flageolete, spiccate şi pasagii dificile ce caracterizează această muzică.

Orchestra de Studio a Conservatorului, atentă şi destul de precisă, s-a străduit, şi în general a reuşit, să urmărească intenţiile tinerilor muzicieni cu care a colaborat.

DAN BUCIU

MIHAI BÎRCĂ

Am mulţi prieteni în frumoasa Cetate a Băniei. Aşa se şi explică desele mele reveniri în mijlocul lor. Dar de cîte ori am pornit la drum spre Craiova, de fiecare dată am gîndit că primii pe care trebuie să-i revăd sînt Constantin Baciu şi Mihai Bîrcă, două personalităţi ale vieţii noastre muzicale contemporane, doi distinşi şi modeşti muzicieni, care au dat ţării nu numai opere corale de valoare, ci şi nenumăraţi elevi care cinstesc astăzi cultura muzicală românească.

Constantin Baciu a plecat mai de mult dintre noi. Astăzi ne părăseşte şi Mihai Bîrcă, după ce cu puţin timp înainte pierdusem pe încă tînărul nostru coleg, Petre Severin. Sînt pierderi ireparabile pe care le vom simţi curînd. Să nu avem însă teamă că printre noi sălăşluiesc păreri subiective despre aceşti maeştri sau despre alţii, căci istoria ne aşează pe fiecare la locul ce ni se cuvine. Eu pot să spun că maeştrii aceştia vor sta la loc de cinste.

Mihai Bîrcă era un erudit, un învăţat, un creator de talent, un interpret valoros, un mare pedagog. Mulţi îi datorează ştiinţa muzicală şi mulţi sînt cei care, situîndu-se în primele rînduri ale conservatoarelor noastre, s-au afirmat apoi ca personalităţi ale vieţii muzicale româneşti, deşi modestia şi cuminţenia unora, moştenită de la maestrul lor, ar putea fi şi altfel înţeleasă, chiar aici, în urbea Dvs.

În ce mă priveşte, m-am simţit întotdeauna onorat şi mîndru de prietenia pe care mi-a acordat-o Mihai Bîrcă şi pentru aceasta l-am stimat şi iubit sincer. N-am să uit nicicînd lungile noastre convorbiri de la masa care-l aştepta în fiecare dimineaţă la „Minerva", sau întîlnirile de la Bucureşti, la Uniunea Compozitorilor sau la mine acasă, cînd amintiri pe care mi le povestea a nu ştiu cîta oară — de multe ori provocat de mine — le ascultam cu aceeaşi încîntare ca şi întîia dată. Mărturisesc cu sufletul deschis că, deşi nu am fost elevul său, am învăţat multe lucruri de la bătrînul maestru.

A fost un om mare, care va rămîne mereu în memoria noastră, în memoria generaţiilor viitoare, în istoria muzicii româneşti. Aceasta este, poate singura mîngîiere a clipei de despărţire pentru totdeauna de Mihai Bîrcă, blîndul şi sfătosul nostru prieten, sfătuitor şi dascăl, coleg şi îndrumător.

DUMITRU D. BOTEZ

Filarmonica din Ploieşti

Filarmonica din Ploieşti care, sub conducerea lui Corneliu Dumbrăveanu, a susţinut în sala Radioteleviziunii, în octombrie a.c., un program atrăgător şi pretenţios, ni se înfăţişează astăzi ca un colectiv sudat, pus sub o îndrumare sigură, demnă de cele mai serioase exigenţe profesionale. La pupitrul orchestrei simfonice ploieştene au activat ca dirijori permanenţi în perioada ei de instituire şi formare — etapă de multe ori esenţială în viaţa unei instituţii muzicale — doi dirijori al căror talent urma să se confirme cu prisosinţă în anii ce au urmat: Ion Baciu — actualmente una din primele baghete ale ţării — şi Eliodor Rău, primul dirijor al Filarmonicii din Arad, deţinător al unor remarcabile succese atît în ţară cît şi în străinătate şi a cărui prezenţă de acum un an în Capitală în faţa colectivului respectiv nu ne-au putut decît întări amărăciunea în ceea ce priveşte indiferenţa instituţiilor de concert bucureştene faţă de valorile provinciei.

Corneliu Dumbrăveanu, actualul prim dirijor al Filarmonicii din Ploieşti, este un nume îndeobşte cunoscut, atît prin activitatea sa dirijorală cît şi componistică. Formarea şi pregătirea sa muzicală, adăugată talentului şi seriozităţii în abordarea repertoriului personal — din care o bună parte o ocupă creaţia muzicală contemporană şi mai ales, românească — ne-au fost, tuturor celor ce-l cunoaştem încă de pe vremea cînd era încă necunoscut publicului larg de concerte din ţară şi capitală, garanţiile sigure ale viitorului unei cariere ieşite din comun.

Prima piesă a programului a fost o lucrare proprie, *Burlesca*, în care ritmurile de dans contrastau cu motive folclorice mai mult sau mai puţin „urbane", arhicunoscute. Lucrarea, scrisă cu sevă, umor şi talent, ne-a cîştigat şi ne îndreptăţeşte speranţele în ceea ce priveşte evoluţia — atît sub aspect problematic cît şi ca mijloace — a unui autor care stăpîneşte fără greş aparatul orchestral şi este dotat cu acel ceva, greu de definit, şi care s-ar numi „simţul formei" (sau „rezistenţa materialului").

Baritonul Vasile Micu, solist al concertului, cu aceeaşi frumuseţe şi căldură pe care i-o admiram cu ani în urmă cînd apărea mai des în concertele bucureştene, a prezentat ciclul *Ucenicul călător* de Mahler. Poezia, stările emotive contrastante, sinceritatea ce caracterizează această muzică au reieşit în mod convingător din interpretarea lui Vasile Micu, pe care îl considerăm ca un interpret valoros al liedului, nu odată afirmat în ţară şi străinătate, întrebîndu-ne totodată dacă afişele bucureştene nu ar avea de cîştigat prin prezenţa numelui său şi azi ca şi altă dată.

Au urmat două pietre de încercare pentru orice orchestră oricît de experimentată: poemul *Don Juan* de Richard Strauss şi *Simfonia a 6-a, „Patetica"*, de Ceaicovski.

Nu ar fi deloc greu ca prin cîteva consideraţii mai mult sau mai puţin banale (care, de fapt abundă în critica noastră muzicală) să expediez, laudativ sau nu, o interpretare sau alta, în funcţie de un model de perfecţiune mai mult sau mai puţin ideal.

M-aş referi mai degrabă unor amintiri subiective legate de acest colectiv pe care îl cunosc mai bine decît pe oricare altul şi de care am fost legat o bună parte din viaţă. Îmi amintesc prin anii 1968, o *Pasăre de foc* de Stravinski pe care poate nu am auzit-o niciodată mai *adevărată*, cu acelaşi Dumbrăveanu. Îmi amintesc de o *Simfonie a V-a* de Sostakovici dirijată de George Petrescu şi în care fiecare solist al orchestrei s-a autodepăşit, aşa cum rareori asistăm în concertele uzuale de azi la cele mai mari case. Îmi amintesc de concertele lui Ion Baciu, C. Dumbrăveanu şi alţii în care trăirile personale şi colective, pe scenă fiind, nu se repetau. Tot felul de amintiri. Stăteam acum în sala Radio aşteptînd cu sufletul la gură încercările prin care toţi interpreţii urmau să treacă în pasagiile dificile şi răsuflam uşurat şi cu un fel de fericire cînd remarcam că încercare de încercare, fiecare însemna de fapt o realizare cîndva de nesperat. Iar fiorul de emoţie şi autentică trăire pe care întregul concert l-a transmis tuturor (mărturie, remarcabilul succes de sală) mi s-a părut o probă încurajatoare contra propriei mele subiectivităţi. Aş putea spune că rareori anumite solo-uri de clarinet (Costache Ghiţă) din prima parte a *Pateticii* de Ceaicovski le-am auzit mai sublime. Rareori o partidă de corni ca în Richard Strauss. Nu adesea intervenţii de flaut, oboi şi fagoţi ca în aceeaşi *Patetică*. Şi, foarte rar în orchestrele noastre din ţară, o partidă de viole (şef Grigore Bărbulescu) superioară celorlalte compartimente de coarde (deşi, după părerea generală, nu viola ar fi cel mai important instrument al orchestrei simfonice!...). Dumbrăveanu, obiectiv în faţa tuturor efluviilor de romanticism bune pentru oricare mînă, pasionat şi angajat exact acolo unde lipsa surprizei se transformă irevocabil în platitudine, stăpîn pe sine, stăpîn pe muzică, diriguitor peste cei ce cîntă.

Un colectiv care-şi merită din plin laudele şi-şi împlineşte consecvent, pe zi ce trece, menirea în viaţa culturală a locului şi a ţării.

NICOLAE BRÎNDUŞ

Formaţia de instrumente vechi „Cantus serenus" din Braşov

A fost, deseori, remarcat faptul că manifestările muzicale săptămînale pe care Filarmonica bucureşteană le oferă tinerilor interpreţi au avut şi au în continuare meritul de a stimula munca acestora plasînd — în egală măsură — realizările lor în circuitul vieţii noastre muzicale. Sala Studio a Ateneului Român a devenit astfel o veritabilă pepinieră a tinerelor talente, un lăcaş — dacă nu cel mai înzestrat în orice caz foarte util — al afirmării lor. Există însă cazuri cînd cadrul familiar al Sălii Studio devine impropriu, prea strîmt, pentru a cuprinde manifestări muzicale a căror valoare se cere etalată pe un podium mai elevat. Şi, în acest sens, trebuie felicitaţi organizatorii de concerte ai filarmonicii bucureştene care s-au orientat în a programa concertul formaţiei de instrumente vechi, „Cantus se-

renus", din Brașov, la Sala Mică, acest cadru atît de potrivit să găzduiască manifestările camerale de calitate.

Membrii formației „Cantus serenus" — Floricica Popescu și Horia Cristian la clavecin, Wolfgang Meschendörfer la blockflöte și Kurt Philippi la viola da gamba — sînt muzicieni care iubesc cu pasiune obiectul muncii lor și anume genurile camerale ale Barocului. Distingem acest fapt în atitudinea plină de respect, în grija cu care este abordată muzica pe care aceștia o promovează. Atmosfera pe care o degajă interpretările lor este mai mult familiară decît concertantă în înțelesul obișnuit al termenului. Și, poate tocmai de aceea, realizările lor dispun de mai puțină strălucire sonoră, etalînd, în schimb, bun gust și o cunoaștere apropiată a trăsăturilor stilistice ale muzicii germane sau franceze a epocii. În plus, cei patru interpreți manifestă o grijă lăudabilă pentru întocmirea cît mai interesantă a programului de concert în care, alături de lucrări aparținînd lui Händel sau Rameau, au mai putut fi audiate și sonate mai puțin cunoscute, datorate lui Telemann, Loeillet sau Abel. Și, tot în acest sens, pentru a accentua latura de atractivitate a programului, mărind și diversitatea sonoră a acestuia, ar fi fost de dorit ca membrii formației „Cantus serenus" să stabilească colaborări strînse cu interpreți vocali, dat fiind faptul că literatura vocal-instrumentală a epocii este deosebit de extinsă, și valoroasă în creațiile ei reprezentative.

O săptămînă mai tîrziu — de această dată în Sala Studio — flautistul Ioan Ament și respectiv pianista Luminița Ghencea, împreună cu violoncelistul Iosif Calef, au oferit două microrecitaluri, ambele deosebit de semnificative pentru nivelul actual al evoluției interpreților.

Recitalul flautistului Ioan Ament a constituit, fără îndoială, cea mai importantă apariție de pînă acum a interpretului în viața noastră de concert.

Gîndirea sa muzicală este — dacă nu pe deplin matură — în orice caz echilibrată și sigură în raport cu opus-ul interpretat; iar acest lucru poate fi observat în atitudinea serioasă, plină de real interes artistic, atît de manifestă în interpretarea muzicii contemporane. Prima parte a programului său — o compoziție proprie, lucrări aparținînd compozitorilor Sorin Vulcu și Dan Voiculescu — a păstrat o notă de distincție datorată, în bună măsură și calității muzicii interpretate. *Improvizația exotică* de Sorin Vulcu — pentru flaut, percuție și bandă magnetică este o lucrare a cărei stranie atmosferă, clădită pe piloni modali stabili se creează tocmai prin colaborarea inteligentă și sensibilă a interpreților, protagonistului concertului alăturîndu-i-se Viorica Ciurilă și Gheorghe Eugen, la marimbafon — percuție și Ștefan Korody, la clarinet.

În încheierea recitalului său, Ioan Ament a prezentat — alături de pianista Doina Prodan — *Sonata* de Bohuslav Martinu, o muzică post impresionistă (lipsită de interes), o pastișă a lui Debussy, lucrare care nu își justifică existența în contextul întregului program.

Pianista Luminița Ghencea și violoncelistul Iosef Calef constituie, deja, de mulți ani, un cuplu camera stabil în viața noastră de concert. Coeziunea acestuia rezidă, în importantă măsură, în datele pe care fiecare interpret le investește în această colaborare: bunul gust și distincția remarcabilă a evoluțiilor — pe care le datorăm, în principal, pianistei, temperamentul artistic pregnant și densitatea emoțională a frazării constituind aportul colaboratorului ei. Important rămîne însă faptul că aceste date ale interpretării se condiționează reciproc, într-o desfășurare unitară a evenimentelor muzicale.

Voi menționa de asemenea ținuta exemplară a alcătuirii programului: *Sonatina* de Kodaly Zoltan, etalată cu o vigoare expresivă specifică, *Sonata* de Wilhelm Berger — o veritabilă meditație lirică de un conținut quasi filozofic bine intuit și redat de cei doi interpreți și — în sfîrșit — *Sonata a II-a, în Fa major* de Johannes Brahms.

Regretabil rămîne faptul că — în cazul ambilor interpreți — instrumentele utilizate au impietat asupra calității execuției: un violoncel cu un sunet înfundat, nepotrivit evoluțiilor de mare anvergură solistică și un pian mult prea vechi și nepermis de dezacordat pentru a mai fi menținut pe una dintre scenele Filarmonicii bucureștene.

Societatea „Muzica"

Înființată în stagiunea trecută, cu scopul de a activa mișcarea muzicală în rîndurile interpreților amatori ca și a tuturor iubitorilor artei sunetelor, societatea „Muzica" își diversifică în continuare activitatea, supunînd atenției susținătorilor săi și concerte incluzînd creații românești contemporane. Zelul principalilor animatori — compozitorul Doru Popovici, muzicologul Radu Stan, dirijorul Radu Cozărescu — s-a orientat, de această dată, spre demonstrarea virtuților spațiale ale muzicii.

Septetul de Vasile Timiș — scris pentru clarinet, trompetă, pian și cvartet de coarde — este o muzică concepută antifonic, o muzică care, în intenția compozitorului, trebuie să constituie imaginea evoluțiilor dramatice puternice; și totuși prolixitatea materialului muzical, a mijloacelor tehnice instrumentale — un veritabil inventar de proveniență mai recentă, desemnează aici o utilizare de loc economicoasă a spațiilor sonore.

Ideea de spațiu a apărut, poate, cel mai ingenios împlinită în ciclul de lieduri *Alfa*, aparținînd compozitorului Costin Cazaban; iar acest aspect se poate observa nu numai la nivelul faptului sonor propriuzis ci și în definirea sensului muzical al lucrării prin juxtapunerea valorii noționale a cuvintelor, valoare accentuată prin silabisire, cu valoarea sonoră a cuvîntului cîntat, la rîndul ei accentuată prin melismare. Soprana Steliana Calos și pianista Lavinia Tomulescu au definit cu remarcabilă sensibilitate acest climat poetic sublimat, de un mare rafinament sonor.

Există în creația compozitorului Ștefan Niculescu un sentiment dominant de lucidă încordare, sentiment ce transcede chiar zonelor cele mai subtile ale

inspirației poetice, iar în acest sens — sextetul *Răscruce* constituie o ilustrare fidelă a tendinței de concentrare a expresiei, concentrare ce vizează limitele abstracțiunii într-o desfășurare perfect logică a evenimentelor muzicale.

Situîndu-se într-o zonă diametral opusă a expresiei, *Oglinda lui Cagliostro* — muzică pentru patru grupe de percuție, flaut, cor și bandă magnetică, compusă de Iancu Dumitrescu pe versurile poetului Dan Mutașcu — ilustrează o altă tendință de cuprindere totală a spațiului sonor, incluzînd — în limitele acestuia — și factorul receptor, publicul solicitat, astfel, mai direct în procesul de asimilare, de înțelegere a creației.

Apreciind strădania interpreților, a dirijorului Radu Cozărescu în primul rînd, trebuie — de asemenea — observat faptul că realizarea concret sonoră a creației contemporane solicită, de cele mai multe ori, o mult mai avansată profesionalizare a executanților decît o permite, îndeobște nivelul mediu al interpreților amatori.

DUMITRU AVAKIAN

Concert coral dirijat de Ion Pavalache

În octombrie, a.c., am ascultat un concert coral „*à cappella*" executat de corul Filarmonicii „George Enescu". Programul, compus din lucrări corale de compozitori moldoveni, a fost o adevărată antologie sonoră. A cuprins piese începînd cu G. Musicescu, C. Porumbescu, Teodor Teodorescu și alții, pînă la V. Spătărelu și A. Zeman.

Programul n-a urmat o înșiruire cronologică strictă, nici nu era cazul, dar a respectat o alcătuire artistică de mare rafinament. Gruparea a fost pe generații :

I. Musicescu, C. Porumbescu, T. Teodorescu, Galinescu, C. Georgescu, C. Baciu, Alex. Zirra, generația de compozitori moldoveni care definește profilul scriiturii corale românești din punct de vedere al conținutului și a formei, cu influențele inerente școlilor de unde-și făcuseră studiile muzicale fiecare : Paris, Viena, Leningrad, etc.., apoi,

II. Generația din preajma anului 1900 : Vasile Popovici, Achim Stoia ș.a., care-și duce o bună parte din activitate între cele două războaie și care creează o punte de legătură între generația lui Musicescu, despre care am pomenit, și generația tînără a zilelor noastre.

III. Pavalache, Pautza, Zeman, Spătărelu, etc.

Programul a avut o logică de fier. Aceasta s-a răsfrînt și asupra arcadei artei sonore. Desigur, aici s-a văzut simțul logic de bun cunoscător al materialului executat, concretizat de dirijorul și profesorul Ion Pavalache.

Cît privește simțul interpretării, Ion Pavelache s-a dovedit un artist de clasă conștient de pasiunea meseriei și care „știe bine lecția". El nu convinge prin cabale exterioare ci prin forța interioară și gestica simplă, sinceră și convingătoare. L-am văzut și ascultat și la repetiții. Dirijorul se dezvăluie în toată plenitudinea sa artistică, în primul rînd la repetiții și în al doilea rînd în concert. Dacă vrei să cunoști un dirijor îi urmărești activitatea în repetiții. Această latură a muncii sale m-a încîntat și mi-am dat seama că este un maestru de cor de prim rang. Știe să prevadă, în faza tehnică, toate greutățile partiturii din faza superioară : artistică. Tocmai aici își îndreaptă toată atenția, pregătind o seamă de studii care au folosit de fond aperceptiv ca : vocalize, emisie, dicție, ritmică, dinamică, etc. tot ce a fost în legătură cu piesa respectivă. Colectivul, l-a simțit că-i duce pe un drum bun, către țelul suprem : realizarea artistică, și atunci instinctiv au realizat „un tot" unitar cu dirijorul dîndu-se acest înălțător și minunat spectacol sonor. Dintre multiplele mijloace de expresie folosite într-un buchet armonios și numai atît cît îi permitea adevărul conținutului a fost, îndeosebi, folosirea efectelor timbrale și coloristice ale scriiturii corale. Aici a fost ajutat și de o bună și frumoasă omogenitate de partidă și de ansamblu a corului.

La buna reușită a concertului a contribuit și grupul de soliști care și-a pus în slujba acestei minunate realizări tot talentul și măiestria lor profesională.

S-au distins în mod deosebit : Mariana Constantinescu în *Serenada* de C. Porumbescu, dovedind un glas studiat, egal, bine impostat și dublat de o remarcabilă sensibilitate ; apoi Paulina Stavrache-Ciocmărean în *Cîntecul de leagăn* de I. Pavalache a cîntat cu glas egal, unitar, cu un vibrato de clopoțel de cristal, transmițîndu-ne fiori de profundă emoție artistică ; iar în cîntecul *La fereastra spre livadă* de A. Stoia, tenorul Vasile Huzum a interpretat cu un profund stil artistic ajutat fiind de culoarea glasului, de maniera de cînt și mai ales, înțelegerea profundă a melosului popular românesc.

Pianistul Nicolae Licaret s-a integrat perfect în ansamblul coral, dîndu-i suport ritmic ca pintenii pentru alergaci. S-a observat mai mult ca oricînd că scriitura „Cor cu pian" este deficitară la mulți condeieri și confrați de breaslă. Pianul executa, de multe ori oficii neutrale : dubla corul, întărea basul în octave, executa fuzeuri ieftine și susținea numai intonația corului. Pianistul Nicolae Licaret a creat, în stil pianistic, elemente care au îmbogățit fațeta artistică a interpretării.

Concertul Corului Filarmonicii „George Enescu" sub bagheta dirijorului Ion Pavalache ne-a informat asupra unui trecut bogat din literatura corală moldovenească și ne-a făcut să trăim emoții de înaltă elevație artistică.

Constantin PALADE

DE PESTE HOTARE

Însemnări pariziene

Urmărit cu interes și încîntare de un public compact, cel de al optulea „Festival Estival" parizian a permis o neobișnuit de largă privire panoramică asupra epocii muzicale din zilele noastre, descoperindu-i multiple aspecte și punînd în lumină cele mai diverse tendințe, concepții, orientări sau modalități creatoare și valențe interpretative.

Desfășurat pe parcursul a mai bine de două luni festivalul și-a asigurat un mare cumul de valori artistice active și baze de susținere și de dotare hotărîtoare. Ministere și alte foruri oficiale, ambasade, fundații, instituții, case de discuri sau edituri, au permis prin efortul lor concentric realizarea în optime condiții a inițiativelor luate.

Spiritul animator al festivalului s-a putut desprinde foarte clar din atît de amicalul manifest al președintelui Georges Perrineau, care și-a încheiat apelul cu următoarele cuvinte :

În graiul universal și felurit al muzicii „Festivalul" va exprima mesajul pe care Parisul ar dori să-l poată adresa prietenilor săi din lumea întreagă.

Dacă în această seară veți fi mulțumiți, reveniți curînd să vă bucurați din nou împreună cu noi".

Majoritatea concertelor au beneficiat de lăcașuri de minunată artă arhitectonică și veche faimă universală ca : bisericile Saint-Germain de Près, Saint Séverin, Sainte Chapelle, Saint-Eustache cu uriașa ei navă, palatul Conciergerie, Chapelle Royale de Vincennes iar alteori marile amfiteatre ale facultății de drept sau Sorbonne.

Pentru a facilita accesul publicului, direcția festivalului a adoptat măsuri practice și simplificatoare ; cost absolut unitar, abonamente cu preț scăzut pentru șase intrări la libera alegere, bilete cu jumătate de preț pentru studenți, locuri numerotate și ocupate în ordinea venirii fiecăruia, fixarea orelor de începere pentru o parte din manifestări la nouă seara, pentru altele la șase, ținîndu-se seama de disponibilitățile orare ale tuturor.

Din caleidoscopul de necuprins a zece săptămîni de muzică, nivelul fără excepție superior al fiecărui moment al festivalului, nu poate îngădui selecții ci numai citări care dacă ar fi de altă alegere, n-ar fi cu nimic mai puțin legitime.

Personalități muzicale de strălucit prestigiu mondial sau grupări celebre și-au dat concursul. De pildă, Lily Laskine, unică în arta harpei ; Sandor Végh, stabilit în Franța, fondatorul cvartetului de coarde maghiar, considerat unul din cele mai desăvîrșite din lume, violonist larg recunoscut ca unul din interpreții capitali ar partitelor de Bach, (artistul este originar din Cluj) ; pianista France Clidat, marele premiu la concursul Franz Liszt din Budapesta (1965), avînd la activ înregistrarea integrală a operelor pentru pian ale compozitorului, sporite cu lucrări inedite, descoperite de ea însăși prin biblioteci europene ; Jean Pierre Rampal, care a deschis flautului o lume de nouă poezie a sunetului și a unei înaripări concertante, străină oricărei simple prestidigitații mecanice și de cea mai netulburată naturalețe ; contrabasistul François Rabath, interpret fără egal al lui Bach, distingîndu-se prin chipul cu totul personal în care mînuiește acest instrument ingrat, al cărui surprinzător îmblînzitor știe să fie.

Au mai putut fi ascultați cvartetul Parrenin, glorie a muzicii franceze de aproape trei decenii, format prin cinci ani de studii zilnice și avînd un repertoriu extrem de vast ca și nenumărate turnee în toate continentele, orchestra Radioteleviziunii franceze, „Orchestre de Paris", orchestra Paillard, atît de cunoscută în lumea concertelor și a înregistrărilor.

Prezențele corale, pe cît de diferențiat caracterizate prin mijloace și particularități de redare, pe atît de constant păstrate la un impresionant nivel de artă, au înscris un cuprinzător repertoriu în festival, pornind de la pagini medievale sau de primă perioadă preclasică și pînă la Hindemith, Kodaly, E. Bloch, Duruflé, Poulenc, Tisné. Au fost ascultate în concert Corul Radioteleviziunii franceze, Corul de cameră din California și ansamblurile vocale din Lyon, din Berna și din Bruxelles.

Nu poate să nu fie relevată participarea la festival cu un concert de tip unic, dată fiind alcătuirea lor instrumentală, a „Percuțiilor din Strassbourg", imensă orchestră simfonică, compusă din 150 de persoane. Compartimentului instrumental tradițional al percuțiilor, în proporții foarte amplificate și orînduite pe grupe și familii și unor variate instrumente de creație nouă, li se alătură în „Percuțiile din Strassbourg", puzderie de instrumente populare din diverse continente cu un ocean de timbruri nemaiîntîlnite în concert.

Acest complex instrument multiritmic și policolor dezvăluie resurse de infinită cuprindere de combinații speciale drept care compozitori ca Francis Miroglio, Tona Scherchen și Iannis Xenakis și desigur și alții, i-au dedicat lucrări aparte, adaptabile unui asemenea univers inedit de sunete.

Ospitalitatea nepărtinitoare oferită auditorilor a fost un adevărat reflex al aceleia care a prezidat la alegerea fără îngrădiri a oricăror evuri stilistice în programări, apelîndu-se în același timp și pe plan interpretativ atît la grupări sau soliști de renume de mult cucerit cît și la contingențele tinerești în curs de a-l cîștiga cu ardoarea unor talente proaspete și entuziaste, din acelea ce aduc pretutindeni frecvente și fervente servicii muzicii, cu tot mai vie strălucire.

Tineri organiști excepționali, viguros răsăriți din vestita pepinieră de organiști a Franței, asocieri instrumentale de dată mai apropiată ca Orchestra de cameră din Rouen, ca Ansamblul Enosis, concertmaistru și solistă fiind o generos înzestrată violonistă — Maryvone le Dizès Richard iar dirijorul, tînărul muzician Alexandre Myrat, dotat cu o certă vocație de șef de orchestră ca și o mare abundență de alte valori muzicale înconjurătoare, echivalînd aportul lor cu o adevărată stagiune muzicală de elită, au adus contribuții foarte valoroase.

Festivalul nu s-a rezumat însă la șaizeci de concerte la care și-au dat concursul aproape treizeci de orchestre mari sau de cameră, franceze sau străine, soliști, grupări camerale. Paralel cu el s-a ținut un concurs internațional de clavecin, un curs internațional de dirijat, s-au imaginat jocuri și demonstrații extrem de atrăgătoare și de instructive pentru copii, în anumite puncte ale orașului. Ele se refereau, la natura și caracteristicile instrumentelor muzicale, cu lămuriri și inițieri sumare de tot soiul, răspunzîndu-se la sugestiile și întrebările celor mici. În fine, muzicalizarea unui cartier cu înregistrări experimentale și improvizate pentru simpli amatori, în numeroase locuri anticipat stabilite ale unui aceluiași cartier, cu explicații și comentarii și cu ajutorul unor grupe de specialiști.

Pe tot timpul festivalului a fost deschisă și o expoziție de fotografii de muzicieni, datorate unui mare artist francez maestru al instantaneului. Este vorba de celebrul Jean Pierre Leloir.

În tot decursul festivalului virtuozitatea individuală sau colectivă a celor ce i-au susținut programele a fost un auxiliar al întregii desfășurări, al măestriei autentice cu care acestea au fost prezentate publicului. Însă ceea ce s-a detașat cert a fost vibranta elevație a fiecărui muzician, a tuturor. Prin aceasta „Festivalul Estival" rămîne mai ales o ofrandă spirituală, deasupra oricăror sclipiri de încercată și superioară artă concertistică. Interpreții perindați în fața auditorilor le-au procurat acestora evidența că urmăresc minunați virtuoși sau că se găsesc chiar la sursele unor creații, pînă într-atît tot ce au comunicat ei a fost consacrat exprimării de adînc a mesajului fiecărei muzici, țel suprem al misiunii căreia i-au dăruit toate puterile sufletești ale artei lor.

Acest climat m-a impresionat cel mai mult în întregul Festival al Parisului, într-o atmosferă prin care străbătea un suflu de veritabilă fraternitate între interpreți și ascultători, cu toții trăind deopotrivă neprețuitele bucurii ale muzicii.

ROMEO ALEXANDRESCU

Festival Salzburg

Creat în 1917, din inițiativa poetului Hugo von Hofmannsthal, a regizorului Max Reinhart și a compozitorului Richard Strauss, cărora li s-a adăugat și dirijorul Franz Schalk, Festivalul de vară de la Salzburg a dobîndit, în cele aproape șase decenii de existență, un prestigiu mondial pe deplin meritat.

Că festivalul acesta a cucerit atîția adepți în rîndurile artiștilor, ale publicului și criticilor de pretutindeni, lucrul își află o explicație firească în înseși tradițiile muzicale străvechi ale orașului, în frumusețea poziției sale geografice pe o prispă a Alpilor austrieci, pe cele două maluri ale rîului Salzach, în nenumăratele amintiri istorice de gotic medieval și de baroc îmbibat grațios cu sugestii renascentiste împrumutate din apropiata Italie. În al doilea rînd, la Salzburg au fost organizate festivități și chiar festivaluri muzicale încă din 1877, între care zece mari evocări dedicate lui Mozart, cu prezența la pupitrul dirijoral a cîtorva dintre cei mai renumiți șefi de orchestră din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca Hans Richter, Felix Mottl, Gustav Mahler, Richard Strauss și Karl Muck. Spectacolul cu *Nunta lui Figaro*, condus de Gustav Mahler și reluat în toate cele zece festivaluri mozartiene, executat după manuscrisul original de la Praga, a devenit un fel de emblemă a Salzburgului muzical și a festivalului său, care, în acest an, s-a desfășurat între 27 iulie și 31 august.

În 1926 a fost construită în oraș o mare sală de spectacole și concerte, denumită *Festspielhaus*, a cărei inaugurare s-a făcut, cu un ceremonial fastuos, prin prezentarea pieselor *Turandot* de Carlo Gozzi, în versiunea germană, *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni, *La serva padrona* de Pergolesi și *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss. S-au organizat, chiar de la acea dată, mari concerte în Dom și concerte de serenade în aer liber, din opera clasicilor și romanticilor vienezi, dirijate de Bruno Walter, Franz Schalk, Richard Strauss și Clemens Krauss. Din 1934, apariția unor dirijori străini la festivalurile de vară a imprimat orașului și manifestării sale anuale o strălucire neegalată de vreun alt festival european. La pupitrul reprezentațiilor de operă și al concertelor simfonice s-au perindat Toscanini, Weingartner, Klemperer, Mengelberg, Beecham și Erich Kleiber. Prin exemplul său, Salzburgul a contribuit la crearea unor manifestări periodice similare și în alte centre artistice de pe continent.

În anii ultimului război, festivalul a încetat cu desăvîrșire, pentru ca, după eliberarea Austriei, el să fie reluat și amplificat, ca sferă de cuprindere a muzicii și teatrului din lumea întreagă, după scopul preconizat de Hugo von Hofmannsthal în programul publicat de el în 1917: *„Scopul festivalului de la Salzburg este de a prilejui popoarelor lumii o întîlnire periodică prin intermediul celor mai înalte realizări în domeniul artei. Căutăm puritatea și frumusețea, și oferim cea mai nobilă dintre delectări. Aspirația noastră este ca aceste momente să contribuie la instaurarea unei păci spirituale în lume..."*

Nunta lui Figaro a fost prezentată, în acest an, în noua sală a Festspielhausului, zidită în 1960, avînd ca dirijor pe Herbert von Karajan, care este de altfel de mai mulți ani, conducătorul spiritual al festivalului salzburghez, adăugîndu-i și o scurtă stagiune de primăvară, în aprilie denumită *Osterfestspiele* — un fel de avanpremieră a celei estivale. În regia lui Jean-Pierre Ponelle, opera lui Mozart și-a afirmat întreaga prospețime și grație și din perspectivă teatrală, în rolurile principale cu artiști lirici de talie mondială, ca Elisabeth Harwoord */Contesa/*, Tom Krause */Contele/*, Teresa Stratas */Suzane/*, Walter Berry */Figaro/*, Jean Barbie */Marcelina/*, Paolo Montarsolo */Bartolo/* și Tereza Berganza */Cherubino/*.

Premiera actualei ediții a constituit-o, însă, punerea în scenă, în vechiul Festspielhaus, cu o acustică admirabilă și cu o intimitate a arhitecturii deosebit de adecvată muzicii lui Mozart, a operei *Idomeneo*, dirijată de Karl Böhm. Marele șef de orchestră vienez a apelat la partitura originală, cea cîntată în

1781 la München, fără imixtiunea derutantă a atîtor transcrieri, reorchestrări și contrafaceri ulterioare, care răpeau lucrării farmecul de ingenuitate ce o caracterizează. Singura licență pe care conducătorul muzical și-a îngăduit-o a fost omiterea baletului din final, care prelungea durata reprezentației cu aproape o jumătate de oră. Cu cîțiva buni cîntăreți, între care tenorul polonez Ochmann, ca *Idomeneo*, și Peter Schreier, ca *Idamantes*, împreună cu corul și orchestra Filarmonicii vieneze, s-a realizat o interpretare vie și dramatică, în spiritul tradițiilor locale de tălmăcire a lucrărilor lui Mozart. Păcat că decorurile (Jörg Zimmermann) au fost prea greoaie, iar regia (Gustav Rudolf Sellner) a conceput mult prea static prezența personajelor în scenă, încît n-a existat aproape nici un fel de comunicare între interpreți, ceea ce a lăsat mai curînd o impresie de operă-concert, decît o operă-spectacol.

O izbîndă deplină a repurtat însă spectacolul *Cosi fan tutte*, dirijat de Karl Böhm, în regia lui Günther Rennert, cu Gundula Janowitz, Dietrich Fischer-Diskau, Brigitte Fassbaender, Reri Grist, Peter Schreier și Herman Prey în principalele roluri. Publicul a preferat, firește, opera lui Mozart concertului din aceiași seară al Orchestrei Radioteleviziunii austriece, condusă de dirijorul ei permanent, Milan Horvat, avînd în program lucrări de Ernst Křenek, Alban Berg *(Concertul pentru vioară și orchestră*, solist Josef Suk) și Gottfried von Einem.

Concertele simfonice s-au bucurat, cu toate acestea, de un interes sporit față de anii precedenți. blicului. Orchestra simfonică din Londra a concertat cu patru dirijori diferiți, în cele patru mari concerte ale sale: *André Prévin* (Berlioz, Șostakovici și Concertul pentru vioară și orchestră de Mendelssohn-Bartholdy, solistă artista coreeană Kyung-Wha Chung); *Karl Böhm* (Haydn, Brahms și Concertul pentru vioară și orchestră KV 271 de Mozart, solist Henryk Szeryng); *Wolfgang Sawallisch* (Schubert, Kurt Weill, Richard Strauss și Cinci arii de Mozart, solist Fischer-Diskau); *Claudio Abbado* (Haydn, Strawinski, lieduri de Mahler și arie din *La clemenza di Tito* de Mozart, solistă Janet Baker).

Ansamblul londonez se caracterizează printr-o intonație clară și precisă, o armonioasă conclucrare între diferitele compartimente instrumentale, în vederea realizării unui sonoris de rafinată nuanțare, care susține fericit aspirația artiștilor spre construcțiile solide, bine asimilate din punct de vedere al formei și, deci, cu ușurință transmisibile, ca imagini finite, auditorului. Ni s-a părut, totuși, că vibrația cea mai profundă a obținut-o Karl Böhm din această orchestră de artiști foarte serioși și foarte sudați, care răspund, cu o admirabilă spontaneitate solicitărilor autentice ale artiștilor baghetei.

O surpriză a concertelor simfonice din festival a adus-o Orchestra Radioteleviziunii austriece, dirijată de Bruno Maderna, prin îndrăzneața alcătuire a programului (Strawinski, Messiaen, Lutoslawski și Boulez) și prin neașteptatul succes de public. Piesa lui Boulez, de pildă, a fost chiar bisată, ceea ce nu s-a mai întîmplat niciodată încă, în cazul concertelor de muzică modernă, la festivalul de la Salzburg.

Cu toate acestea, cele mai emoționante clipe din festival au fost prilejuite de concertele Orchestrei filarmonice din Viena, concerte dirijate de Claudio Abbado (Beethoven, Schumann și Concertul pentru pian și orchestră în fa minor de Chopin, solist Mauricio Pollini, un pianist excelent ca tehnică și forță expresivă), și de Karl Böhm (Simfoniile III și IV de Beethoven). În ultimele zile de festival, Herbert von Karajan a apărut la pupitrul Orchestrei simfonice din Berlin (Bach, Alban Berg și Brahms), iar ca o încheiere solemnă a ciclului simfonic, cu *Simfonia a V-a* de Gustav Mahler.

Cum Herbert von Karajan nu se prea află în grațiile criticii muzicale din Austria, ceea ce n-a alterat de fel succesul său de public, atît în operă, cît și în concertele simfonice, Karl Böhm a fost artistul preferat de ascultători al festivalului din această vară. Prestigiul dirijorului, în curînd octogenar, ține de respectul său față de partitură și fidelitatea față de frumusețea pură a muzicii. Interpretările lui au însemnat culmi ale acurateței și elanului interior, ce s-au comunicat publicului instantaneu și au fost de natură să cucerească noi prozeliți pentru muzica simfonică.

Episodul cel mai controversat al festivalului 1973 rămîne, însă, premiera mondială a noii lucrări a lui Carl Orff: *De Temporum Fine Comoedia*, pe care compozitorul n-o socotește nici operă, nici oratoriu scenic, ci doar o simplă „veghe" — *vigilia!* Lucrarea este un imn adresat omului, care învinge Timpul, conferindu-i o valoare perenă prin forța sa de creație. Discuțiile asupra valorii și, îndeosebi, asupra inteligibilității ideii de bază a operei rămîn deschise, și va mai fi nevoie de multe interpretări și execuții, spre a se ajunge la o sinteză a opiniilor criticii, în legătură cu locul și semnificația acestei „vigilii" în creația, fără îndoială deosebit de interesantă, a lui Orff.

Că Salzburgul rămîne, în definitiv, leagănul unui festival și austriac a demonstrat-o — în afara frecvenței operelor lui Mozart pe afișe — și concertul Cvartetului de coarde La Salle, din sala Mozarteum, unde a executat piese aparținînd „noii" școli vieneze: *Cvartetul nr. 3* de Arnold Schönberg, *Șase bagatele, op. 9*, de Anton Webern și *Suita lirică pentru cvartet de coarde* de Alban Berg. Nu se poate spune că programul acesta a stîrnit o prea mare afluență de public, în schimb prezentarea, pe treptele Domului și în piața din față, a misterului *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal, cu actorul Curd Jürgens în rolul titular, a iscat acea atmosferă de sărbătoare și reculegere, care împrumută manifestărilor de felul festivalului salzburghez elevația și grandoarea adecvată unei atît de importante sărbători a muzicii și teatrului. Atmosfera aceasta s-a prelungit și după stingerea reflectoarelor în piața Domului, în noaptea ce vibra de sunetele transparente ale ceasornicelor cu clopote, care măsoară Timpul în turlele orașului, cu clinchete din alte veacuri, vetuste și delicate.

GEORGE SBÂRCEA

Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj în Elveția și Austria

Înscriindu-se în contextul manifestărilor de prestigiu ale artiștilor români peste hotare, turneul de concerte întreprins de orchestra de cameră a Filarmonicii de Stat din Cluj, sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu și avînd ca solist pe violonistul Ștefan Ruha, a cuprins două importante centre ale vieții muzicale internaționale în care pulsează tradiții seculare de artă și cultură : Basel (Elveția) și Linz (Austria).

Programul susținut — atît în cadrul concertelor cît și în acela al imprimărilor pentru Radiodifuziunea elvețiană — a inclus lucrări reprezentative ale muzicii românești și universale : *Dixtuorul pentru instrumente de suflat* de George Enescu, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, *Trei piese pentru orchestră de coarde* de Constantin Silvestri, *Simfonia nr. 21, în La major* de Joseph Haydn, *Serenada „Haffner"* — cu solo de vioară — de Wolfgang Amadeus Mozart, *Simfonia a V-a, în Si bemol major* de Franz Schubert, *Dansuri antice* de Ottorino Respighi și *Variațiuni pe o temă de Frank Bridge* de Benjamin Britten.

Înregistrările efectuate la Radiodifuziunea din Basel au fost calificate de șeful secției de muzică de cameră, René Sachs, „printre cele mai bune, sonoritățile orchestrei fiind de-a dreptul remarcabile, ca și promptitudinea și elanul cu care ea răspunde tuturor indicațiilor dirijorului". Și tot René Sachs a ținut să adauge : „Sînt nespus de mulțumit că fonoteca noastră s-a îmbogățit cu două minunate creații ale muzicii contemporane românești : *Dixtuorul* de Enescu și *Concertul pentru orchestră de coarde* de P. Constantinescu, din paginile cărora răzbate nu numai măiestrie componistică în tratarea unui material tematic de esență românească, în crearea unui colorit armonico-orchestral de mare bogăție, dar și un conținut emoțional de uimitoare varietate și profunzime".

În termeni asemănători s-a exprimat și reprezentantul comisiei concertelor simfonice, Fritz Moser, subliniind totodată și receptivitatea auditorilor elvețieni față de muzica lui Constantin Silvestri : „Am trăit momente de adevărată elevație artistică, nu numai la audierea binecunoscutelor creații de Mozart și Schubert, dar și la cea a savuroasei lucrări de Silvestri, din care transpar, atît de subtil, intonații ale folclorului românesc".

Iată și cîteva extrase din cronicile muzicale publicate în cotidianele din Basel :

...„În interpretarea orchestrei românești de muzică de cameră, *Serenada „Haffner"* a fost realizată într-o tălmăcire ce a evidențiat sonorități de maximă finețe și expresivitate. În același spirit și-a plăsmuit partida solistică și violonistul Ștefan Ruha. În *Andante* el a introdus o minunată cadență executată în corzi duble, spre a demonstra apoi în *Rondo* o strălucită virtuozitate a arcușului și o dezinvoltură uimitoare, obținînd, pe drept cuvînt, aplauzele furtunoase ale publicului"... (Albert Müry : *Rumänisches Kammerorchester zu Gast* (Orchestra românească de cameră — oaspete în țara noastră), „Basler Nachrichten", Basel, 29 III 1973).

...„Interpreții români au adus din patria lor și o compoziție inedită : *Trei piese pentru coarde* de Constantin Silvestri, compozitor român decedat în 1969. Între prima și ultima parte într-un tempo rapid, se intercalează un *Cantabile* plin de expresivitate și intensitate emoțională. Interpretarea dată acestei compoziții succinte dar deosebit de bogată în conținut, în care compozitorul folosește melodii și dansuri românești autentice, a fost răsplătită cu aplauze entuziaste"... (A. H. : *Exzellentes Rumänisches Kammerorchester* (Un excelent ansamblu românesc de muzică de cameră), „Basler Volksblatt, Basel, 31 III 1973).

Așteptată cu justificată emoție, întîlnirea muzicienilor clujeni cu publicul din Linz — oraș care i-a inspirat lui Mozart simfonia cu același nume — a avut loc în *Steinerner Saal* și s-a soldat, de asemenea, cu un binemeritat succes. Sînt edificatoare în acest sens și cronicile muzicale semnate de muzicologii Erich Eder de Lastra, dr. Franz Lettner și Reinhold Tauber în cotidianele apărute în ziua de 31 III 1973, la Linz : „Kronenzeitung", respectiv, „Tagblatt" și „Nachrichten", din care reproducem (în ordinea mai sus menționată) următoarele pasaje :

...„Orchestra românească de cameră a susținut sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, un concert ce a înscris în program *Serenada „Haffner"* de Mozart — în care l-am putut asculta pe excelentul violonist Ștefan Ruha — *Trei Piese pentru orchestră de coarde* compuse cu mult rafinament de Constantin Silvestri și *Variațiunile* lui Britten pe o temă de Frank Bridge. Interpretarea a atins nivelul unui mare festival. Auditorii au primit, după aplauzele lor entuziaste, încă două suplimente de la artiștii români"...

...„Orchestra românească de cameră a cîntat minunat ! Au de regretat cei care nu au profitat de această unică ocazie de a asculta o orchestră excelentă ! Sub conducerea interiorizată și competentă a dirijorului Mircea Cristescu, eminenții instrumentiști au prezentat, pentru început, Serenada „Haffner" ...Poate că românii au vrut să aducă la Linz, un omagiu lui Mozart, „genius loci", și dacă compozitorul ar fi fost prezent în această seară, nu putea decît să fie pe deplin satisfăcut de interpretare. Foarte rar avem ocazia să auzim un Mozart atît de delicat, de șăgalnic și fermecător și totodată, atît de energic și pe alocuri atît de plin de nostalgie !... Sperăm că românii vor concerta, curînd, din nou în țara noastră"...

...„S-a putut constata că am avut de-a face cu un ansamblu excelent, perfect sudat și care știe să evidențieze liniile melodice și armonice ale partiturii, să cînte nuanțat și captivant ! Conducătorul lui, dirijează în stilul unui „primus inter pares", evită mișcările patetice și reușește, printr-o gestică precisă, să transmită o intensă trăire artistică"...

RODICA OANĂ — POP

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE NOUVELLE

par **PASCAL BENTOIU**

En tout ce qui concerne l'activité créatrice, le paysage actuel de la vie musicale est extrêmement varié. Ses divers aspects ont pourtant quelque chose en commun, et c'est la dose frappante d'irritation qui s'empare de quiconque aborde de plus près la musique de fraîche date (celle surtout qui s'intitule fièrement „nouvelle", „vivante", „expérimentale", ou „contemporaine"). Les critiques sont irrités par le public, le public par les compositeurs, ceux-ci par les critiques et ainsi de suite. Le fait que chacun soit mécontent de quelqu'un (ou de tout le monde), dans un secteur d'activité humaine qui supposerait de tout autres rapports, me fait penser qu'une erreur a dû se glisser quelque part (probablement dans la réflexion sur la musique), ou même une série d'erreurs, qui empêchent toute vue claire des choses et provoquent des malentendus en chaîne. Sans aucun doute, si des erreurs (dont personne ne saurait être tenu pour directement responsable, car à partir d'un certain degré de généralité, elles appartiennent à l'époque) entachent les jugements sur la musique, ceux-ci peuvent aboutir à une quantité d'opinions inadéquates : celle du compositeur sur les buts de son activité; celle du critique sur le sens même des oeuvres, celle du pédagogue sur les objectifs qu'il poursuit, celle de l'élève sur le rôle de l'école, etc. etc.

Essayer de détecter ces erreurs fondamentales peut sembler téméraire, sinon parfaitement absurde. Telle étant la réalité, pourquoi s'obstiner à la placer sous le signe de l'erreur? Sa simple existence ne suffit-elle pas à la légitimer, et que devons-nous faire, sinon la constater? Evidemment, pour qui pense que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes, le seul parti à prendre est d'enregistrer indistinctement tous les faits artistiques dans leur succession, ou de les interpréter avec partialité. Pour ma part, j'accepte mal ces procédés ; ayant constaté l'existence d'une anomalie (l'irritation généralisée), je veux en rechercher les causes, même s'il n'est pas en mon pouvoir d'en indiquer les remèdes.

Cet examen aurait probablement dû commencer par une brève description du moment historique, afin de faire ressortir quelques données absolument nouvelles de la vie musicale sur le plan mondial. Car ces données existent : toutes sont dues au flux informationnel de plus en plus violent, au fait que la mémoire artistique de l'humanité connaît un développement explosif, dépassant la capacité de l'individu à emmagasiner, à comprendre, à assimiler et dépassant peut-être même de beaucoup ses nécessités réelles de consommation. Pour la première fois dans l'histoire, l'homme de notre temps (et cela s'accentue à mesure que nous approchons de la fin du siècle), au lieu de consommer surtout les produits de son époque, dispose d'un trésor qui va s'agrandissant et qui contient en fait la production de mille ans de musique, sur une aire géographique bientôt planétaire. Des millions de disques, des centaines de postes radio-émetteurs, d'innombrables institutions musicales, des formations de tous genres, le film, la télévision, le magnétophone en tant que moyen commode pour fixer n'importe quelle impression musicale, tout cela déverse sur l'auditeur, de façon nécessairement anarchique et arbitraire, un torrent informationnel d'une empleur, d'une

violence et d'un désordre dont nous ne sommes pas toujours conscients. Etre réceptif, tour à tour, en une succession dictée par les caprices du hasard, à des produits musicaux venus de toutes les époques, de tous les pays, des couches de culture les plus variées, peut être amusant pour qui se contente d'une attitude entièrement passive. Mais ce régime de réception gêne et finit par annuler le calme et l'ordre indispensables à la constitution d'une pensée musicale active. L'homme n'est plus qu'un jouet balloté par la houle de l'information et — paradoxalement — plus le désir de comprendre est grand, plus la possibilité d'assimilation réelle s'en trouve réduite. Certes, j'envisage ici le cas extrême. En fait, dans cet ouragan chacun finit par se découvrir un abri : l'un n'écoutera guère plus que des opéras romantiques, un autre préférera la musique de la Renaissance, un troisième le jazz, le folklore ou la chanson, un quatrième perdra son latin et finira par tout envoyer promener et ainsi de suite. Tout cela peut trancher les problèmes individuels, mais n'en conduit pas moins à l'effritement total de la réflexion collective sur le phénomène musical: autre trait d'une haute originalité, dans une vision historique tant soit peu réaliste.

Tels sont les problèmes de l'auditeur sollicité a outrance par le lux informationnel. Mais le compositeur? Et le critique? On leur suppose certainement plus de méthode dans leur façon d'étudier et d'assimiler le phénomène musical. Abordons de plus près le problème du point de vue du compositeur. Ses études l'ont armé (ou ont essayé de le faire) de connaissances sur toutes les époques un peu importantes de l'histoire de la musique, européenne du moins.

De vastes périodes ont fait l'objet de ses études le temps d'un semestre, ou même de quelques semaines. Il aura approfondi le contrepoint du XVIe (ou du XVIII-e), l'harmonie du siècle passé, l'orchestration du vingtième, le modalisme folklorique ou grégorien, éventuellement aussi le sérialisme intégral et les modes à transposition limitée, et ainsi de suite. Sans parler des incursions dans la musique indienne, arabe, japonaise, etc. L'élève le plus appliqué quittera l'école avec des idées plus ou moins nettes sur une foule de choses, mais ne se trouvera guère en possession d'une technique intégrale et utile, transmise par un maître avec tout l'enthousiasme de la foi. Et au-dehors, le jeune musicien aura la désagréable surprise de découvrir un public plus soucieux d'explorer l'immense patrimoine musical offert par les moyens modernes d'information que de l'écouter, lui, le nouveau venu, de l'observer et d'attendre tranquillement que sa personnalité mûrisse et donne les fruits qu'on en pourrait attendre. Impatient de percer, de s'affirmer, de prendre la place qu'il se sent en droit de réclamer au festin de la culture, le jeune auteur fera plus d'un faux pas: il criera plus fort qu'il ne serait normal ou même poli, il sera excentrique, poseur, provocateur; il comprendra que son isolement lui enlève des chances et s'affiliera tantôt à un groupe, tantôt à l'autre ; il essaiera de provoquer par tous les moyens les réactions favorables de la critique, il s'agitera beaucoup et finira par se retrouver lassé. Tout cela, évidemment, s'il n'a pas du premier moment la sagesse, presque inhumaine chez un très jeune homme de s'obstiner à poursuivre son rêve intérieur et d'attendre patiemment que sa vision mûrisse (ce qui ne l'empêchera nullement d'être curieux du phénomène vivant de la création contemporaine).

Peut-être ce tableau est-il trop sombre. Mais je suis persuadé que nous aurions tort de prendre ces choses à la légère et de nous obstiner à ne voir que les avantages (d'ailleurs réels) de l'information accrue. Jamais la politique de l'autruche n'a donné de bons résultats. On ne doit pas analyser les particularités de la pensée musicale contemporaine dans un milieu idéel abstrait, mais essayer de comprendre le plus profondément possible les conditions objectives du développement de l'artiste, de l'activité du critique, de la formation de l'auditeur. Et ces conditions sont dues, en partie du moins, aux circonstances décrites ci-dessus, circonstances que constituent, répétons-le, une nouveauté absolue dans l'histoire de la culture humaine. D'autre part après avoir dégagé certaines erreurs dans la réflexion contemporaine sur la musique, il nous sera impossible d'éluder plus longtemps les rapports entre la toile de fond historique et les démarches logiques en usage; nous pourrons alors rechercher d'éventuels remèdes en accord avec une situation de fait parfaitement connue, et non plus simplement les proposer — utopiquement — sans tenir compte de la réalité.

Ce que nous remarquons au premier regard en abordant la pensée musicale contemporaine, c'est une différenciation insuffisante entre l'objet et le sujet. Sous la pression, peut-être, du courant structuraliste, le jugement critique et esthétique tend à s'établir uniquement sur le terrain de l'objet, négligeant de plus en plus les réalités du sujet récepteur et cela, sans en être toujours parfaitement conscient. On analyse en détail les particularités structurales de tel morceau de musique, mais on élude son efficience nécessaire et spécifique dans le psychique du sujet récepteur. Souvent, à ce propos, on ne fait que divaguer sur un ton soi-disant poétique. Autant les textes de critique et de musicologie sont précis dans la description des structures, autant semblent ils diffus, gratuits et stéréotypes quand il s'agit d'analyser le reflet de ces structures dans la psyché. Ce procédé a ses désavantages. La structure est en fait un élément, ou — mieux — une

série d'éléments grammaticaux (donc abstraits); nous les abordons comme tels en étudiant les données du langage dans lequel l'oeuvre est conçue, et notre attention — retenue par les différences saisissables à ce niveau-là — perd de vue le rapport exact entre les données structurales et l'effet pysichologique spécifique des apparitions concrètes dans leur succession. Mais à la vérité, et cela saute aux yeux de qui veut bien considérer les choses sans préjugés, les différenciations dans le sujet ne sont pas proportionnées aux différenciations dans l'objet. En effet, d'infimes variations dans l'objet (qui n'affectent pas sensiblement les structures) peuvent avoir sur le sujet les effets les plus divers. Tout langage musical est un champ de structures mutuellement compatibles, à l'intérieur duquel le compositeur choisit son tracé en fonction du sens qu'il veut — consciemment ou non — transmettre. Mais à l'intérieur de ce champ, on peut parcourir des milliers de trajets pouvant signifier pour l'auditeur autant de messages différents, parfois diamétralement opposés (dans le cadre, pourtant, d'un même horizon stylistique!), sans que par là le langage proprement dit (le champ de structures compatibles) ait nécessairement subi des variations notables. Un tel langage ne se compose certainement pas d'un système de normes immuables, transmises par tradition ; au contraire, pour chaque compositeur important, il est constitué par la fusion organique des éléments traditionnels acceptés et de ceux qui sont dus au pouvoir créateur du musicien même, dictés par son tempérament, sa logique, par la configuration parfaitement originale de sa personnalité. Dans ces cas heureux, le langage se constitue ordinairement assez vite (Brahms par exemple était déjà possesseur, sur ses vingt ans environ, d'un langage et d'une technique où se trouvaient, fût-ce en embryon, presque toutes les données du futur style „brahmsien"); ce langage subira par la suite, au cours de l'activité du compositeur respectif, des modifications plus ou moins importantes (très grandes, par exemple, chez Beethoven, mais relativement peu nombreuses chez Schumann). Dans l'histoire de la musique, les oeuvres les plus importantes sont nées de l'exploitation intensive, de ces champs de structures possibles (compatibles à l'intérieur d'un même langage). Nous appellerons ces champs des styles personnels, pouvant être intégrés à ce titre dans le contexte stylistique général d'une époque donnée. Mais la loi de ce que nous appelions „l'exploitation intensive" peut être observée dans la presque totalité des cas. Le temps qu'un musicien met à trouver son „style personnel", voilà une question relativement peu importante; l'essentiel, c'est qu'à partir d'un certain moment, il cessera de jouer à „essayer des styles" et que, se sentant maître désormais d'un terrain fertile, il s'efforcera d'en tirer le plus de fruits possibles. Et cela même si le style respectif est particulièrement révolutionnaire par rapport à la tradition.

Mais que sommes-nous contraints de constater dans la pensée musicale contemporaine ? Pour plusieurs raisons qu'il serait trop long d'approfondir ici, les oeuvres sont évaluées le plus souvent non pas en raison de leur ethos et de leur substantialité propres, donc, en accentuant surtout l'originalité et la valeur de leur message, mais par rapport à leurs données de langage les plus générales. On remarque une oeuvre parce qu'elle est écrite selon la technique sérielle, ou aléatoire, ou stochastique, ou parce qu'elle représente l'application parfaite du système de normes originales que le compositeur a choisi de respecter ; le critique énonce de la façon la plus méticuleuse, la plus sèchement technique, les éléments de la grammaire respective; viennent ensuite — ou non — quelques petits feux d'artifice „poétiques" en style soutenu (un vocabulaire „critique" dure un temps, puis il se démode, on le remplace, mais le plus souvent la précision des termes laisse beaucoup à desirer ; ce vocabulaire peut s'appliquer à une foule d'oeuvres très différentes, justement parce qu'il n'engage à rien). Mais la plus minutieuse des analyses structurales n'est jamais qu'une description, d'autant plus parfaite qu'elle est plus impersonnelle; et comme l'objet artistique se justifie uniquement par l'ampleur et la nature de son action sur la psyché du récepteur, il me semble que séparer la cause de l'effet, en analysant une oeuvre, serait une grave erreur de logique. Au cours de toute analyse strictement formelle, nous examinons une quantité de causes sans réfléchir au fait qu'elles ne sont rendues légitimes que par leurs effets, et sans souligner que si l'effet est nul ou négligeable, la cause n'aura pas eu de raison d'être. Il nous semble procéder de façon „scientifique" parce que nous opérons sur des éléments matériels, et nous ne comprenons pas que c'est là une méthode antiscientifique par excellence, puisqu'elle découpe arbitrairement un phénomène complexe, dans le cadre duquel matériaux et structures ne sont que l'infrastructure nécessaire des effets psychiques, seuls importants en dernière instance.

A force de concentrer notre attention au niveau de l'objet, donc à celui des structures, nous en venons lentement et inexorablement à perdre toute sensibilité pour la substance propre à chaque oeuvre et à chaque passage de cette oeuvre; nos antennes s'atrophient qui nous permettaient autrefois d'enregistrer de subtiles différenciations de structure sous la forme de significations extrêmement variées — dans le cadre d'un même langage, donc d'un même champ de structures possibles. Le critique, et malheureusement aussi le compositeur, en arrivent à décider de la va-

leur d'une oeuvre selon le critère de sa nouveauté structurale (saisissable en tant que telle à la seule condition d'être très prononcée, très nettement mise en lumière). De là le grand nombre de changements, d'apostasies, de reniements, de renouveaux, etc. Sur la lancée de l'illustre précédent créé par Beethoven, le musicien se croit obligé de se renouveler sans cesse. Peut-être l'exemple de Stravinski est-il aussi responsable, pour une part, de l'actuelle mentalité des compositeurs. En dépit de son indiscutable génie, Stravinski s'est plu à vivre dans un tourbillon de renouveaux, de retours, de ralliements et de répudiations stylistiques absolument ahurissant. Sa personnalité étant déjà définie au moment où il commençait ce ballet stylistique, il a pu rester lui-même dans tous ses avatars. Mais la voie de Stravinski est-elle accessible à tous? Et surtout, est-ce dans ces conditions que s'épanouira le mieux la vocation d'un jeune compositeur? Je n'en suis nullement convaincu. Au contraire, je suis absolument certain que ce perpétuel changement de styles (donc de techniques) crée dans le compositeur un état d'esprit que j'appellerais incertitude progressive et dissolution graduelle du moi, et fait naître en lui le sentiment d'une relativité complète des techniques. Il en vient finalement à répudier toute technique en sa qualité de directrice de l'activité créatrice et à la remplacer par quoi que ce soit: intuition, inspiration du moment, farce, automatismes, silence, provocation, etc. De plus, il faut se demander sérieusement si un style — qui signifie en fait la somme et l'organisation fonctionnelle des moyens — se laisse vraiment choisir ou changer, comme un article vestimentaire, ou bien si, au contraire, une personnalité définit son style (quand elle le fait!) dans des profondeurs psychiques avec lesquelles la zone infime (et intellectualiste) du libre arbitre quotidien n'entretient que des rapports assez lâches.

A ce point de notre examen, une précision s'impose. Les structures artistiques n'acquièrent pas leur valeur automatiquement, du fait de leur propre existence; elles sont évaluées en vertu (une fois de plus) d'un acte d'intellection (de synthèse intellectuelle), mais sur un autre terrain que celui de l'effet spécifiquement artistique. Car on peut apprécier un objet, mettons un fruit, à plusieurs points de vue. Le gastronome s'intéressera à son goût, à sa saveur, à sa consistance et jugera en fonction de sa propre expérience dans ce domaine. Tout autre sera l'intérêt du cultivateur, dont les associations porteront sur la variété à laquelle appartient l'exemplaire individuel, sur sa productivité et ses caractères distinctifs, sur le greffage, la résistance aux agents nuisibles, etc. Autre enfin, celle du botaniste qui pensera peut-être aux structures cellulaires, aux lois de croissance et de multiplication de l'espèce, à la circulation de la sève, etc. De son côté, un consommateur ordinaire appréciera l'objet artistique en premier lieu pour les qualités correspondant à ce qu'était le goût pour le fruit. „J'aime“ ou „je n'aime pas“ sont les premiers mots qui se présentent à notre esprit au contact d'un objet artistique. Les autres appréciations et observations (langage, structures, lois) sont faites par les professionnels et dans une intention cognitive qui n'a plus, à vrai dire, de rapport avec la réception artistique; celle-ci peut avoir lieu (et c'est même ce qui se passe dans la majorité écrasante des cas) sans que se soit effectuée aucune de ces opérations mentales. Apprécier un objet artistique sur le plan abstrait de ses données structurales et lui accorder plus ou moins de valeur selon le degré de nouveauté évidente de ses structures, c'est bien autre chose que de l'accueillir en tant que message uniquement transmissible par le contact direct avec les formes concrètes.

Même les professionnels, qui savent, par exemple, une foule de choses sur les fugues de Bach et en ont cent fois étudié les données structurales, sont forcés, quand ils redeviennent de simples récepteurs de musique, d'en revenir aux formes concrètes et d'expérimenter à nouveau le trajet particulier de tel morceau parfaitement connu. Car seule la réalité concrète de l'oeuvre surprend et communique dans son unicité le processus psychique particulier qui confère au message son identité artistique. Quant aux centaines de morceaux que nous n'éprouvons plus le besoin de réentendre après une première audition, parce que nous en avons démêlé les particularités de structure, s'ils cessent de nous intéresser c'est probablement qu'à part cette disposition, mettons originale, des éléments de grammaire, ils n'ont rien de plus à nous offrir.

Or, une confusion s'est instaurée dernièrement: l'objet artistique est envoyé dans le monde pour y être apprécié non pas en fonction de son efficacité dans le cadre de la réception artistique, mais selon les critères d'un autre horizon psychique et intellectuel. On commence par conditionner soigneusement l'auditeur, afin de le rendre sensible à la nouveauté des structures; on lui explique une foule de choses, on lui propose de se rapporter à certaines vérités mathématiques, logiques, physiques, etc., on lui démontre que l'objet est l'application rigoureuse d'un système de normes inédit (ce qui le rend „intéressant“), et on lui suggère, par l'entremise d'un vocabulaire „critique“ plutôt douteux, un contenu qui se trouve parfois avoir quelque contingence avec la réalité, mais le plus souvent n'est dû qu'à la fantaisie du présentateur. De toute façon, on attire l'attention sur les structures et leur degré d'originalité, car c'est sur ce point que le compositeur a concentré la plupart (sinon la totalité) de ses

efforts. Mais de cette façon le compositeur a toutes les chances de manquer doublement son but : sur le plan artistique concret, pour ne pas avoir conçu son objet en tant que message doué de sens, et sur le plan des idées abstraites parce que, tributaire du matériau acoustique, il n'est pas libre d'exprimer des jugements et des lois d'une portée générale, mais il doit se contenter de construire une des applications possibles d'un système de normes. Quant à l'auditeur, ce qui lui parvient n'est pas la loi, dans sa majesté et sa rigueur supposées, mais simplement cette application possible. Il y a là une erreur de méthode, d'insertion dans la réalité, due à l'ignorance ou à la sous-estimation d'une vérité bien difficile à éluder: c'est qu'en musique, une fois la catégorie acceptée ou constituée (que ce soit, mettons, l'univers tonal ou tel champ de possibilités rythmiques), l'oeuvre concrète s'édifie dans le cadre de la catégorie. De cette dernière, notre jugement critique ne devrait s'occuper qu'en second lieu, car elle n'est que l'horizon où quelque chose se passe; et ce qui se passe, c'est l'apparition d'un objet parfaitement individualisé, porteur d'un message sinon univoque, du moins impossible à confondre.

Depuis quelque temps nous assistons donc, dans l'activité musicale créatrice autant que dans la pensée critique, à la suprématie (avouée ou non) de la norme sur le concret artistique, donc sur le sens qui devrait constituer la raison d'être du message musical. On pourrait définir la régle artistique comme une action normalisée dans le cadre d'un processus créateur spécifiquement inséré (dans le visuel, l'auditif, l'imaginaire, etc.) et se rattachant étroitement à l'horizon psychique, affectif et intellectuel d'une collectivité, à certain moment ou à certaine période de son évolution. Jamais la norme artistique ne pourra être permanente, à cause justement de ces incessantes transformations de l'horizon spirituel collectif. Elle naît le plus souvent de la généralisation des donnés d'un trésor artistique pratiquement constitué ; elle garde son efficacité pendant un temps limité, puis cède sa place, par évolution ou révolution, à une norme nouvelle, et ainsi de suite. Sans doute une norme peut-elle aussi être énoncée (de façon plus ou moins précise) par quelque grand musicien, dans un éclair de prévision géniale. Mais la plupart du temps elle ne prend pas forme abstraite ; elle résulte d'une succession d'actes créateurs concrets, à la naissance desquelles elle a présidé sans que le musicien en soit nécessairement conscient (ni inconscient, d'ailleurs). Ce qui est sûr, c'est que toute norme a, et doit garder, un rapport étroit avec la pratique, avec les actes concrets de communication artistique.

Si on l'élabore a priori, la norme cesse de se rattacher à un fonds d'idées et de sensibilité vérifié historiquement ; pour cette raison, elle perdra nécessairement sa force de conviction sur la collectivité à qui les produits sont offerts et qui sera en droit se demander : pourquoi ainsi et non pas autrement ? On lui fournira bien entendu des explications, mais elles n'auront qu'une valeur des plus relatives. A preuve, l'ahurissante facilité avec laquelle un système artificiellement élaboré peut être remplacé par un autre, plus artificiel encore. Les solutions grammaticales qu'on propose tour à tour peuvent même être diamétralement opposées, sans que personne se demande vraiment comment il a été possible d'en venir à ce renversement total des valeurs. Un exemple : au maximum d'organisation (le sérialisme intégral) succède (parfois chez les mêmes musiciens) une absence d'organisation totale (l'aléatorisme généralisé, la musique intuitive, les Textkompositionen, etc.). Comment s'est donc effectué le passage d'une position à l'autre ? Autre exemple : de la concentration de type webernien, qui faisait dire à tant de gens : „Impossible de supporter, aujourd'hui, de longs développements comme au temps des romantiques", on est passé presque directement à la musique non stop, qui se prolonge plusieurs heures durant jusqu'à l'épuisement physique des mêmes sujets récepteurs qui venaient de proclamer la mort des oeuvres de longue durée. Comment expliquer cette modification de la notion de temps ?

Etait-ce vraiment le nouveau, ce que nous proposaient ces grammaires élaborées a priori, et à la naissance desquelles nous avons assisté ces dernières décennies ? Certes, elles apportaient du nouveau par rapport au but qu'elles s'étaient choisi : du nouveau dans la grammaire, et plus précisément il y avait là une foule de grammaires possibles. Vraiment possibles ? En théorie, oui. Nul ne peut interdire, ni même blâmer ceux qui passent leur temps à composer des grammaires in abstracto. C'est une occupation comme une autre. Il restait pourtant à toutes ces grammaires de prouver par la suite leur viabilité, de se justifier sur le plan artistique, de constituer un terrain de croissance fécond pour les véritables fruits artistiques — les oeuvres. Seule l'épreuve de l'efficacité et de la permanence de ces dernières aurait pu justifier, a posteriori, la valeur d'une grammaire. Mais il s'est passé quelque chose d'imprévu : le champ de structures (que nous supposons mutuellement compatibles au plus haut degré) de n'importe laquelle de ces grammaires possibles n'offrait qu'un terrain de manoeuvre assez exigu. L'académisme naissait à un rythme fantastique, bien plus accéléré que n'en avait encore enregistré toute l'expérience de l'histoire. Dans les cas extrêmes, c'est-à-dire quand la grammaire élaborée a priori était tout à fait insolite, elle se montrait tout juste capable de supporter

une seule application, une oeuvre unique. La deuxième était déjà académique, même composée par l'inventeur du langage respectif, même due aux imitateurs toujours présents. Force nous a donc été d'assister à une succession de produits uniques, peu capables de favoriser le développement ultérieur des solutions proposées, une succession de langage forgés par synthèse, illustrée par une seule oeuvre valable (la première) et privés de toute perspective de devenir un terrain fertile de culture artistique. Et finalement l'attitude même s'est transmise : il a fallu constituer une grammaire pour chaque oeuvre.

Evidemment, dans ces conditions, les chances de communicabilité diminuent d'une façon vertigineuse. Et bien que les festivals de musique „nouvelle" se soient considérablement multipliés, bien qu'un public (assez partisan d'un côté, assez fluctuant de l'autre) existe pour ces manifestations, bien qu'un mécénat se soit exercé sous bien des formes en leur faveur, il est clair que tout ne tourne pas rond dans ce domaine. La „nouvelle" musique continue à vivre dans des conditions absolument spéciales et dans de véritables réserves. Ce qui lui fait défaut, c'est — je pense — l'adhésion généreuse et durable que nous remarquons dans les rapports habituels des auditeurs avec la musique. On peut placer quelque temps Beethoven au-dessus de tous, puis lui préférer Bach, et à une autre époque de la vie, Wagner ou Debussy. Mais l'adoption d'un favori n'implique pas le rejet des autres. On intègre un Haydn, un Schubert, un Berg pour le restant de ses jours et non pas pour une saison, avant que n'apparaisse à l'horizon une autre grammaire ou une autre étoile. (Il serait instructif d'établir la statistique suivante : lesquelles des oeuvres qui faisaient sensation il y a 5, 10 ou 15 ans à tel ou tel festival spécialisé de musique nouvelle ont encore cours, et combien de ceux qui les applaudissaient les admirent encore.)

On peut s'étendre longuement sur ce sujet. Je ne voudrais pas polémiser, mais le simple examen des programmes internationaux de concert, d'émissions radio, de la production de disques, etc. nous forcera de conclure que cette partie de la musique des deux dernières décennies qui s'intitule „nouvelle" ou „vivante" a une présence inexplicablement restreinte pour un phénomène qui se déclare contemporain à tous coups, et cela, en dépit des efforts soutenus et parfois généreux qu'on a faits pour l'imposer. D'une façon générale, elle poursuit son existence dans ce que nous appelions plus haut des „réserves" (festivals ayant un certain profil, émissions et concerts qui lui sont consacrées en entier, maisons de disques et d'édition spécialisées, etc.) et nous assistons, dans ces réserves, à une avalanche de titres dont bien peu retrouvent plus tard de l'actualité. En moyenne, les auditeurs semblent obstinément opaques à la plupart des impulsions informationnelles venues de ce côté. Libre aux compositeurs d'en accuser le public, à celui-ci de répliquer — non sans raison — que les auteurs eux-mêmes renient souvent leurs oeuvres par la suite, aux critiques de prendre parti pour l'un ou pour l'autre, avec des arguments plus ou moins plausibles : je n'en demeure pas moins persuadé qu'il est peu probable que tous les postes récepteurs (ou en tout cas leur majoritée écrasante) se soient déréglés simultanément. Je peux comprendre qu'un auditeur soit devenu, à partir d'un certain moment de son évolution, un „réactionnaire". Je peux imaginer qu'une oeuvre trop nouvelle surprenne le public et qu'elle ait besoin d'un temps objectif pour s'imposer (et pourtant combien l'expérience historique nous montre d'oeuvres révolutionnaires — *la Neuvième, la Fantastique, Tristan, Pélléas, Wozzeck, le Sacre du Printemps* — qui ont suscité, dès leur apparition, une émotion considérable et qui sont restées !). Je peux enfin comprendre qu'un auteur (Gesualdo, par exemple, ou Varèse) voie plus loin que son temps et que sa vision ne recoupe les idées communes que dans un avenir indéfini. Mais, il m'est absolument impossible d'admettre qu'une très large catégorie de compositeurs aient en bloc une vision totalement inaccessible à une portion proportionnellement bien plus large du public. Et comme il m'est difficile de douter de la réaction spontanée du grand nombre, je me propose plutôt d'examiner les idées de la minorité, puisque toute idée, ne l'oublions pas, s'acquiert au cours d'un processus formateur qui peut être correct ou erroné.

J'ai déjà signalé plus haut cette particularité de la pensée musicale actuelle, qui consiste à déplacer l'attention presque exclusivement vers l'objet et à négliger d'autant le sujet. L'oeuvre musicale est appreciée sous l'angle des catégories au lieu de l'être dans sa substantialité (impliquant avant tout l'effet psychique) ; la norme en soi devient le principal personnage de l'aventure musicale, elle s'élabore a priori et lui suffit, pour se justifier sur le plan esthétique, de se montrer neuve par rapport au passé. Une fois le critère de l'originalité placé sur ce terrain nous assistons à une succesion de plus en plus étourdissante de normes d'une bizarrerie croissante et finalement — il fallait s'y attendre ! L'idée même de norme se dégrade et l'on est forcé de recourir à toutes sortes de solutions fondées sur l'intuition, l'automatisme, ou le caprice. La seule donnée constante demeure l'intention de remplir une certaine durée de sonorités plus ou moins suggestives. Mais par quelle erreur subjective le compositeur en est-il venu a situer les choses en pleine erreur objective ? Il n'existe à cela

qu'une réponse : il a cessé de se constituer en sujet récepteur au cours de l'acte de création.

Pour expliquer et appuyer le point de vue exprimé plus haut, il nous faudrait pénétrer profondément dans le mécanisme de l'acte créateur, chose presque impossible dans les dimensions de cet essai. J'essaierai donc de suggérer plutôt que d'expliquer au lecteur l'idée que je viens d'énoncer. Il me semble que l'endroit où l'oeuvre atteint son premier degré de réalité est l'imagination du compositeur. Là, elle préexiste de façon idéelle à la version matérielle (elle-même „en puissance") de la partition, de même que celle-ci préexiste à la version actualisée par les structures acoustiques effectives (forme sous laquelle elle atteint l'auditeur). Dans l'acte de la composition, l'objet est forgé, combiné, modifié, refondu sur le plan imaginaire — tout cela, évidemment, dans les données d'un langage, ce qui fait objectivement l'application possible d'un système de normes ; enfin certain facteur du for intérieur de l'artiste décide que l'objet (ou tel de ses fragments) est artistiquement viable. C'est bien entendu l'artiste qui prend cette décision, mais il la prend cette fois en qualité de récepteur. Nous avons donc d'un côté les capacités imaginatives de X, son pouvoir de synthèse, sa fantaisie et sa force qui modèlent — idéalement — un objet ; à son tour cet objet se présente à X en tant que récepteur, consommateur d'art qui est ou non d'accord, qui accepte ou repousse les formulations d' X le créateur. Le fait que dans de nombreux cas, et non des moins probants (Schumann, Wagner, Debussy, Stravinski, etc.) le processus imaginatif se produit à l'aide d'un instrument demeure secondaire. Cela dépend de la perfection de l'ouie intérieure de l'artiste, et parfois simplement de ses habitudes (Enesco, bien que possesseur d'une ouïe intérieure absolument exceptionnelle, composait très rarement sans piano) ; dans son essence, le processus demeure mental, imaginatif. L'oeuvre est forgée idéellement (dans toute l'individualité de sa Gestalt) avant d'être confiée matériellement au papier, mais elle ne prend corps qu'au moment où l'artiste, constitué en sujet récepteur, lui accorde son laissez-passer. Et pour qu'il l'accorde, il faut que l'objet imaginé lui plaise (j'ai lâché le mot suspect), qu'il lui plaise, à ce moment, plus que tout autre objet musical au monde, car c'est uniquement cet amour total (autre expression incommode !) qui justifie le fait d'offrir à d'autres un objet né de sa seule imagination. Il est d'ailleurs possible, et même absolument naturel, que plus tard l'artiste, ayant dépassé le moment d'incandescence de son rêve, voie son oeuvre dans ses dimensions et ses significations véritables et qu'il en vienne à la moins aimer. Car loin d'être étranger au processus de réception artistique, le véritable créateur possède au contraire un mental et un sensoriel organisés en un poste récepteur qui dépasse de beaucoup en finesse celui de l'auditeur ordinaire et même, j'ose l'affirmer — celui du critique. En fait, on aurait beau affirmer le contraire, la situation demeure celle que l'histoire permet de vérifier : les grands compositeurs ont toujours eu de la musique des autres la compréhension la plus lucide, la plus passionnée et la plus profonde.

Ainsi donc — pour reprendre notre fil, — si l'objet artistique n'a pas d'abord enchanté celui qui l'a imaginé, celui-ci ne pourra jamais prétendre à gagner la faveur des autres. Et si l'artiste a aimé cet objet non point dans sa qualité concrète, dans celle de message signifiant, incorporé au langage des sons, s'il a simplement été charmé par des dispositions structurales (par rapport auxquelles le concret de l'oeuvre demeure plus ou moins indifférent), alors il sera forcé de rechercher pour son produit un certain type d'amateurs, ceux qui sont prêts, à leur tour, à s'enthousiasmer pour des dispositions structurales abstraites. Mais ce n'est pas cette sorte de satisfaction qu'attendent l'immense majorité des amateurs de musique, celle à qui s'adressent en premier lieu les produits musicaux de tous genres. D'où la nécessité de conditionner l'auditeur, de produire un nouveau type d'amateur, de créer non seulement la musique, mais aussi son public. Un gigantesque effort explicatif, sous la forme d'innombrables conférences, cours, émissions radiodiffusées, revues spécialisées etc. est en train de se constituer en un langage destiné à traduire un autre langage, ou une autre série de langages, qui en principe auraient dû se faire entendre sans aucune aide de cette sorte. Le fait que des travaux de musicologie extrêmement sérieux soient consacrés à Palestrina, Bach ou Brahms est affaire de spécialistes ; ces oeuvres transmettent leur sens à la masse des auditeurs de façon directe (ou avec un minimum d'indications, d'ordre plutôt historique ou anecdotique). Et si on est tenté d'entreprendre leur examen structural, c'est que leur efficacité s'est montrée considérable. Mais que tel ou tel compositeur contemporain ne puisse se faire comprendre (encore faudrait-il se demander de quelle sorte de compréhension il s'agit) qu'à l'aide d'une foule d'explications détaillées, soulève pour moi une question aussi simple que troublante : ce que l'on communique ici, n'est-ce pas une hypothèse technique plutôt qu'un message artistique ? S'il en était ainsi, on s'expliquerait parfaitement que le public de la musique „nouvelle" demeure si peu nombreux, et confiné à des groupes plus ou moins clos ; car le nombre des êtres humains susceptibles de s'enthousiasmer d'une hypothèse technique sur le plan musical est infiniment plus réduit que celui des auditeurs capables de vibrer au message artistique.

(Fin au prochain numéro)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica, Nr. 12, p. 1 — 48, București, decembrie, 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, Georg e Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I: Noul edificiu al Teatrului Național „I. L. Caragiale“ din București.

I. P. „Informația“ — c. 3547

64.421

Prețul lei 7